

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



TEMPORALIDADE E ESTÉTICA DO IMPRESSIONISMO MUSICAL

na Filosofia de Vladimir Jankélévitch

Joana Quaresma de Macedo Branco Luís

Orientador: Prof. Doutor Carlos João Nunes Correia

Co-orientador: Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia,
na especialidade de Estética e Filosofia da Arte

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



TEMPORALIDADE E ESTÉTICA DO IMPRESSIONISMO MUSICAL na Filosofia de Vladimir Jankélévitch

Joana Quaresma de Macedo Branco Luís

Orientador: Prof. Doutor Carlos João Nunes Correia
Co-orientador: Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia,
na especialidade de Estética e Filosofia da Arte

Júri

Presidente: Doutor José Viriato Soromenho Marques (*Professor Catedrático e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*)

Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão
(*Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*)

Doutor Carlos João Tavares Nunes Correia
(*Professor Associado da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*)

Doutora Filipa Maria Oliveira de Almeida Afonso
(*Professora Auxiliar da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*)

Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara
(*Professor Auxiliar Aposentado da Escola das Artes, Universidade de Évora*)

Doutora Maria Manuela Toscano Barbosa Vaz de Oliveira
(*Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa*)

Doutor Paulo Alexandre Esteves Borges
(*Professor Auxiliar da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*).

Com o apoio financeiro da FCT, *Fundação para a Ciência e Tecnologia*
Bolsa Individual SFRH / BD / 40723 / 2007

2018

Resumo

O principal propósito deste trabalho é a investigação da Filosofia da Música na obra do filósofo francês-russo Vladimir Jankélévitch. Este estudo pretende alcançar uma perspectiva ampla da música considerando as suas relações com a Filosofia, Metafísica, Religião e Estética. O tema principal foi o Impressionismo Musical e a questão do Tempo.

Vladimir Jankélévitch deixou atrás de si uma obra surpreendente, tanto no campo da Filosofia como no campo da Música. Os seus escritos no contexto da Ética e da Moral espelham a devoção que, ao longo da sua vida, a música e a performance representaram no seu percurso filosófico. Em contraponto ao estudo filosófico, sempre se fez acompanhar pela Estética Musical, ao mesmo tempo que se ocupava dos compositores modernistas. A sua obra consegue conciliar estas duas vertentes, a filosófica e a musical, exprimindo, deste modo, a quintessência do seu pensamento. Jankélévitch debruça-se sobre as questões clássicas da Filosofia da Música, reunindo-as com a Metafísica e a Ontologia, que funcionaram como o ponto de partida para as suas análises posteriores, onde o autor tenta desconstruir o sentido hermenêutico que, de um modo geral e convencional, se foi atribuindo à música.

Por conseguinte, esta investigação aprofundada interpretando os textos do autor, tem como finalidade analisar não apenas aquilo que escreveu sobre Filosofia, mas os seus diversos estudos sobre Musicologia, especialmente os textos sobre Fauré, Debussy e Ravel. Ao estudarmos a música francesa do *fin-de-siècle*, as suas análises aprofundadas e a relevância que dá a esta época, esses textos transmitem-nos conhecimentos fundamentais que nos permitem avaliar melhor, não só o que escreveu sobre música, até porque ele faz referências musicais mesmo nos textos considerados não-musicais, meramente filosóficos, o que nos indica que, para compreendermos Jankélévitch, temos de conhecer toda a obra e vê-la num conjunto global. Ao longo da nossa investigação, o que podemos depreender da leitura de Jankélévitch é que o Impressionismo Musical é um fenómeno francês e russo-eslávico, que tem em mira a música espanhola. Por essa razão, nos detivemos durante tanto tempo na Parte I desta tese a explorar as relações da Filosofia Russa com a noção de Filosofia da Vida e de Vitalismo. Nas suas considerações sobre o Modernismo, Jankélévitch considera que Fauré, Debussy e Ravel são vitalistas e naturalistas, que rejeitaram o expressionismo. Esta genealogia do Modernismo está permanentemente envolvida com as questões mais recorrentes da Metafísica, com a Filosofia Antiga de Platão, Aristóteles e do Neoplatonismo, entre as quais Jankélévitch vai introduzindo um dos seus autores de referência, Henri Bergson, sobrevoando várias correntes de pensamento, com a finalidade de demonstrar que a música é um fenómeno do Tempo. Ao conceber a arte musical como uma realidade temporal, vê-la deste modo como algo que está em vias de surgir, que está em criação permanente, significa que não existem estruturas definidas e que a música é somente o instante. Um instante da expressão da vida, um *Je-ne-sais-quoi misterioso* que nos deslumbra.

ABSTRACT

The primary purpose of this research is to investigate the Philosophy of Music in the writings of the French-Russian philosopher Vladimir Jankélévitch. This study aspires to have a broad perspective of music and its relations with Philosophy, Metaphysics, Religion and Aesthetics. Our main subject is Musical Impressionism and the question of Time.

Vladimir Jankélévitch left behind a remarkable œuvre steeped as much in Philosophy as in Music. His writings on moral quandaries reflect a lifelong devotion to music and performance, and, as a counterpoint, he wrote on Music Aesthetics and on modernist composers. His *Opus* brings together these two threads, the philosophical and the musical, as an extraordinary quintessence of his thought. Jankélévitch deals with classical issues in the Philosophy of Music, including Metaphysics and Ontology. These are a point of departure for a sustained examination and dismantling of the idea of musical hermeneutics in its conventional sense.

As an interpretative orientated study, this research had an interest in understanding not only the philosophy works of Jankélévitch, but also his several studies on Musicology, specially his writings about Fauré, Debussy and Ravel. Its direct relevance to *fin-de-siècle* French music gives us the opportunity to apply the knowledge and skills specific to our discipline to a critique of his musical writings; since he also addresses it in his nonmusical writings, it allows us to broaden the scope of our critique to include his work as a whole. The findings of this study suggest that Musical Impressionism, for Jankélévitch, is a French and Russo-slavic phenomenon, with Spain in second orbit. That is why the “Part I” of this research is devoted to Russian Philosophy and its relations with the notion of Philosophy of Life and Vitalism. In his accounts of Modernism, Fauré, Debussy and Ravel are seen as vitalists and naturalists, rejecting expressionism and consequently embracing various alternatives – *objective impression, inexpressiveness, mask, ineffable*, etc... This aesthetic genealogy of Modernism is bound up with recurring questions about Metaphysics, Ancient Philosophy of Plato, Aristoteles and neoplatonism, in which Jankélévitch flies his Bergsonian philosophy predilection, by insisting that music is material phenomenon of Time. Seeing musical works as temporal, as a form of Becoming, means that there are not structures and music is just merely *instant. An instant of life expression, Je-ne-sais-quoi* that astonishes us.

Palavras-Chave:

Impressionismo Musical; Vitalismo; Intuicionismo; Inefável; Performance.

Key Words:

Musical Impressionism; Vitalism; Intuitionism; Inefable; Performance.

ÍNDICE

| | |
|---|---|
| Uma nota de agradecimento..... | 1 |
| Siglas e Abreviaturas das <i>Obras de Vladimir Jankélévitch</i> | 3 |
| Introdução | 4 |

I PARTE - VIDA, TEMPO E IMPRESSÃO *A filosofia impressionista*

| | |
|---|-----|
| 1. A Herança do Romantismo Russo <i>Realismo Místico e Vitalismo</i> | 32 |
| 2. Jankélévitch, Bergson, Simmel <i>Em busca da Filosofia da Vida</i> | 63 |
| 3. O Intuicionismo <i>A comunidade universal da simpatia</i> | 90 |
| 4. Impressões do Tempo 4.1 <i>Prelúdio a uma filosofia do tempo</i> | 124 |
| 4.2 <i>Entre a Eternidade e o Devir</i> | 133 |
| 4.3 <i>O Instante - Um lance de dados jamais abolirá o acaso</i> | 174 |
| 4.4 <i>A Nostalgia e a Morte – A melancolia da viagem</i> | 202 |

II PARTE - MOVIMENTO IMPRESSIONISTA *O Mundo Visível – Forma, Cor e Movimento*

| | |
|---|-----|
| 1. “<i>Ut pictura poesis</i>” 1.1 <i>O itinerário impressionista – Considerações estéticas e literárias</i> | 244 |
| 1.2 <i>O devaneio simbolista e a fantasia da “representação”</i> | 269 |
| 2. Simbolismo ou Impressionismo? Filosofia do Meio-Dia vs Filosofia da Meia-Noite <i>O Horizonte Metaempírico da Arte</i> | 286 |
| 3. Uma Escola da Luz | 302 |
| 4. Paisagens da Impressão <i>Porque a alma é uma paisagem e a paisagem é um estado de alma</i> | 335 |

III PARTE - IMPRESSIONISMO MUSICAL *O Mundo Invisível – Som, Melodia e Ritmo*

| | |
|--|-----|
| 1. O ‘pré-Impressionismo’ do Romantismo Musical 1.1 <i>Vestígios de uma Estética da Natureza</i> | 364 |
| 1.2 <i>A Música Russa – Naturalismo, Realismo e Simbolismo</i> | 389 |
| 2. Nicolai Rimsky-Korsakov <i>Volkhova – O fundo do oceano</i> | 410 |
| 3. Gabriel Fauré <i>Ève – A água da fonte e do rio</i> | 443 |
| 4. Claude Debussy <i>Mélysande – A água do lago</i> | 483 |
| 5. Maurice Ravel <i>Ondine – A água do mar</i> | 532 |
| Conclusão | 578 |
| Bibliografia | 649 |
| Índice Onomástico e Temático | 677 |

Uma nota de agradecimento

**Em reconhecimento do apoio financeiro da FCT,
Fundação para a Ciência e Tecnologia**

*Dedicado aos meus Pais, Belmira e João
Aos Avós, sempre queridos, Fernanda e António, Lucinda e Mariano
À Bizavó, Albina
Aos Padrinhos, Olímpia e José
Ao “Avô adoptivo”, Padre Jeremias Vechina*

Escrever uma “pequena nota de agradecimento” torna-se sempre difícil devido ao facto de termos de seleccionar um grupo de pessoas e de dar prioridade a umas sobre outras, pelo que a “ordem” que lhes vou aqui atribuir, não retira o valor a cada uma delas, nem as subordina a um grau de importância maior ou menor na minha vida. Portanto, neste meu critério, não há aqui nenhuma “hierarquia”.

Relembro, com muita consideração, os meus dois Orientadores, **Prof. Doutor Carlos João Nunes Correia** (Orientador principal) e **Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa** (Co-orientador). Ao Professor Carlos João, agradeço sobretudo a paciência e a amabilidade que teve sempre comigo, que foram fundamentais em termos de bem estar psicológico. A sua “voz amiga” foi um grande consolo nos momentos em que me senti mais desgastada, depois de tantos anos a redigir esta dissertação. Neste sentido, a sua sabedoria filosófica e sobretudo a sua serenidade, apoiaram-me bastante, o que possibilitou a boa conclusão do trabalho. Ao Prof. Carlos Couto, que já tinha sido meu Orientador durante a Tese de Mestrado, agradeço o facto de me apresentar a Vladimir Jankélévitch. Graças a ele, contactei este filósofo pela primeira vez, que veio a ocupar um lugar tão importante na minha vida. Embora não lhe tenha sido possível acompanhar-me até ao término do Doutoramento, os conselhos, a bibliografia e os ensinamentos que recebi, na altura do Mestrado, serviram também de ponto de apoio para o Doutoramento. A sua amizade e o seu entusiasmo motivaram-me a nunca desistir de lutar por aquilo em que acredito.

Na área de Filosofia, houve também uma série de outros professores que, de uma forma mais directa ou indirecta, contribuíram para o presente trabalho. Entre eles, agradeço à **Prof. Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão**, que me deu a

conhecer Georg Simmel, que teve especial incidência nalguns capítulos do trabalho, pelo facto de ser um dos autores preferidos de Jankélévitch. As suas aulas no seminário sobre *filosofia da paisagem* foram muito relevantes no contexto da investigação da natureza e da paisagem, e acabaram por influenciar-me no tema do Impressionismo. Dos meus tempos de aluna na *Universidade Católica de Lisboa*, agradeço ao **Prof. Doutor Manuel da Costa Freitas** (já falecido) que, além de ter sido um grande amigo, durante a licenciatura ensinou-me tudo o que sei sobre Filosofia Medieval e teve um grande peso em muito do que fui escrevendo. Agradeço igualmente ao **Prof. Doutor Carlos Henrique do Carmo Silva**, que é uma fonte de inspiração em torno dos temas relacionados com a Filosofia Antiga e o Pensamento Oriental, a parte religiosa e mística. Aprendi muito com ele. No que diz respeito também ao estudo da Ortodoxia e das correntes de pensamento eslavo, agradeço ao colega **Prof. Simion Doru Cristea** pelas sugestões bibliográficas.

Acerca do mundo das Artes, acima de tudo na Pintura, devo agradecer ao meu Pai, **João Branco**, que dada a sua sensibilidade artística, desde a minha infância, cedo me estimulou a visitar museus e exposições. Ofereceu-me as minhas primeiras tintas a óleo. O meu interesse, portanto, pela vertente de Estética deve-se à presença da Arte na minha vida familiar. Agradeço ao meu amigo **Arquitecto Hugo Luz**, que me acompanhou numa viagem a Paris com o único propósito de adquirir livros sobre Jankélévitch e podermos desfrutar dos quadros dos impressionistas no *Musée d'Orsay*.

Na área de música, gostaria de prestar homenagem ao Professor e Pianista, **José Carlos Sequeira Costa**, que me beneficiou com inúmeros ensinamentos de música e também pelo privilégio de ter colaborado com ele no *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* desde 2004 até 2010. O pouco que fui aprendendo sobre Música e sobre o Piano, devo-o ao Mestre Sequeira Costa, cuja experiência de vida e sabedoria na arte e na técnica pianística, eu não poderia deixar de salientar e de recordar com amizade. Enquanto estive envolvida nos afazeres associados ao Concurso, assisti a várias masterclasses e, nessas ocasiões, passei a conviver com muitos artistas, ouvir os seus ensaios, como se tivesse feito uma espécie de curso intensivo de piano. Sem dúvida, uma experiência única que nunca irei esquecer.

Por último, uma palavra de agradecimento ao **Prof. Sergey Dorensky**, Director do Departamento de Piano do *Conservatório de Música Tchaikovsky* de Moscovo por dar-me autorização para conseguir obter o ‘visto’ e assistir ao *XIII Concurso de Piano Tchaikovsky*, em 2007, que me motivou muito a estudar os compositores russos e a tradição eslava em geral.

Siglas e Abreviaturas¹
das obras de Vladimir Jankélévitch (V.J.)

A.E.S. — L' Aventure, l'ennui et le sérieux

H.B. — Henri Bergson

D.M. — Debussy et le mystère

F.I. — Fauré et l'inexprimable

G.F. — Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique

I.N. — L'Irréversible et la Nostalgie

J.Q. — Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien

L.R. — Liszt et la rhapsodie

L.R.I. — Liszt, Rhapsodie et improvisation

M. — La Mort

Mens. — Du mensonge

M.I. — La Musique et l'ineffable

M.H. — La Musique et les heures

NT — Nocturne

O.C.D.P.S. — L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling

P.D. — Premières et dernières pages

P.I. — Le pur et l'impur

P.L. — La Présence lointaine – Albeniz, Séverac, Mompou

P.M. — Penser la mort ?

P.P. — Philosophie première

PUR/IMP. — Le pur et l'impur

Q.P.I. — Quelque part dans l' inachevé

R. — Ravel

Rhap. — La rhapsodie verve et improvisation musicale

T.C. — Préface (Georg Simmel, Tragédie de la Culture)

T.V. — Traité des vertus

V.M. — La vie et la mort dans la musique de Debussy

S. — Sources

¹ Não se mencionam todas as obras do autor, mas somente aquelas em que foi necessário usar uma abreviatura. As restantes obras são citadas com o título por extenso.

INTRODUÇÃO

Preludium a uma Filosofia da Música



Vladimir Jankélévitch
1903 - 1985

No início desta *aventura filosófica e musical*, a primeira palavra que gostaríamos de salientar e em torno da qual se vai estruturar todo este trabalho é o *Amor*. Começa por ser o amor pela Filosofia e o amor pela Arte, sobretudo pela *arte musical*, e um grande apreço por este homem excepcional que foi Vladimir Jankélévitch. A presente investigação que intitulámos como *Temporalidade e Estética do Impressionismo Musical na Filosofia de Vladimir Jankélévitch* vem no seguimento de um trabalho anterior, durante o período de Mestrado em Filosofia, onde nos ocupámos da *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch*.² Apesar de serem duas dissertações autónomas, a verdade é que há uma continuidade entre o Romantismo e o Impressionismo e, na nossa mente, a redacção desta tese teve como preocupação manter uma linha de raciocínio que busca reflectir acerca do que escrevemos e aprendemos no passado para, agora, lhe acrescentarmos uma pesquisa ainda mais desenvolvida feita nos últimos anos sobre este autor. Desde o princípio do Mestrado em 2003 até ao término do Doutoramento em 2018, digamos que quase de uma forma obsessiva, toda a vida ficou subordinada à *Estética e Filosofia da Arte* focada em Jankélévitch. Todo o empenho se orientou no sentido de tentar cobrir o pensamento dele no que diz respeito às suas obras de *estética musical*. No entanto, perante a vastidão de todos os seus textos, faltam ainda abordar outros temas, como se tudo se multiplicasse constantemente, pelo que ainda haverá mais material disponível para escrever mais, mais e mais sobre música... Outros compositores aguardam ainda a nossa atenção.

Antes desta investigação, houve um acontecimento especial que veio a dar um propósito maior a esta tese, foi a estadia em Moscovo durante o decorrer das Provas de

² LUÍS, Joana Macedo, *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch*, Tese de Mestrado orientada pelo Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

Piano do *XIII Concurso Internacional de Piano Tchaikovsky* em 2007, na altura em que concluíamos os estudos de Mestrado. Misteriosamente quis a Providência que, em Junho desse ano, eu passasse cerca de um mês a escrever relatórios e a organizar trabalhos de secretariado, que agora confessando, foram tarefas que me desagradaram bastante, a começar com os problemas para obter o visto no consulado e devido ao enorme isolamento que foi estar num país com uma cultura tão diferente da europeia e com hábitos e costumes contraditórios. No entanto, esse isolamento na Rússia, que era uma espécie de *recolhimento* forçado, obrigou-me a confrontar-me com uma série de questões relacionadas não só com a música, com o piano, com a religião e essencialmente com a vida. Nesses momentos, compreendi pela primeira vez que Vladimir Jankélévitch não é meramente um “filósofo francês”, nascido em Bourges, e sim um russo com “alma *bem* russa”. Ao visitar as inúmeras igrejas ortodoxas de Moscovo, repletas de ícones numa celebração da beleza mística de Deus, pude perceber igualmente que a Ortodoxia estava na raiz de toda a obra do autor e que esse seria o caminho norteador do começo da redacção da presente dissertação.

Portanto, o objectivo primordial a que aqui nos propomos era, no começo, o de aprofundar o autor do ponto de vista dos seus textos de Música, a vertente mais artística ligada à Estética, à História de Arte e à Musicologia. Em todo o caso, quem conhece bem o filósofo, de antemão, saberá que é verdadeiramente impossível levar a cabo esta intenção se não tivermos uma concepção abrangente dos seus escritos que se dividem em 3 áreas fundamentais: a “Metafísica”, a Ética e a Estética. Colocamos “Metafísica” entre aspas, porque ele não cria propriamente uma “Metafísica”, mas uma *Metaempiria* como passaremos a elucidar neste trabalho. Todos esses âmbitos do saber aparecem interrelacionados e, uns sem os outros, seriam incompreensíveis. Não se pode falar da Música jankélévitchiana sem conhecer a sua Filosofia, nem se pode falar de temas filosóficos sem recorrer à Música. Além disso, para podermos escrever sobre a Temporalidade seria necessário ir além dos textos musicológicos, centrados nos compositores. Então, vimo-nos na condição de ter de estudar *todas* as obras, de uma ponta a outra, não apenas as de música, para fazer um levantamento do que ele disse sobre o Tempo, sobre o Instante e sobre o Instante musical na sua relação já com o Impressionismo Musical. No decorrer das veredas pensantes e na complexidade de trilhos e linhas de raciocínio, Vladimir Jankélévitch introduz-nos numa Filosofia cheia de *conceitos vividos*, testemunho da sua sabedoria alicerçada na experiência de vida e numa amplitude de conhecimentos, quase enciclopédicos, de um homem de grande

erudição e de refinada sensibilidade. Através de uma amálgama de influências misturadas, muitas vezes confusas e difíceis de compreender, consegue construir uma Teoria Estética impressionista “*por mares nunca antes navegados*”, configurando uma doutrina filosófico-mística que encontra a sua nascente no Impressionismo, a instância inaugural do pensar e do viver. A verdadeira Filosofia, aquela que merece ser chamada de ‘*philos-sophia*’, nunca se vai realizar naquele exercício exaustivo e abstracto do pensamento alheio ao movimento da vida, mas concretiza-se numa “comunhão unitiva” do sujeito com o *élan vital* da Natureza. Aprofundar o percurso jankélévitchiano pressupõe, em primeiro lugar, a aceitação de uma visão alargante daquilo que entendemos por *Impressionismo* que será o ponto de apoio de uma nova filosofia fundamental, onde o Impressionismo mais do que um estilo artístico, será uma forma de experienciar a vida, uma visão *impressionista* da temporalidade e da existência humana. Desçamos, então, ao *concreto* através de uma *filosofia impressionista e integral* do ser e concentremos a nossa *visão* no *essencial*. – Esta será a grande exortação jankélévitchiana que nos aparece em todos os seus escritos.

De um modo geral, quando se escreve uma “introdução” à obra de um determinado autor, o primeiro impulso seria procurar ‘defini-lo’ e ‘classificá-lo’ em termos de correntes filosóficas, desde já, alertamos que se torna uma tarefa inglória. A natureza evasiva da sua personalidade e daquilo que escreve, faz deste filósofo um escritor deveras esquivo, tanto pela subtilidade do seu pensamento como pela sua repulsa em aderir às correntes filosóficas da época em que viveu, não se envolvendo nas Fenomenologias e nos Existencialismos típicos da Filosofia Contemporânea. A sua filosofia apresenta-se sobretudo como uma reflexão criativa-crítica que rejeita o modelo *racional* do saber. Por este motivo, qualquer tentativa de enquadrá-lo numa determinada corrente, seria distorcer a sua maneira de ser. Na verdade, ele procura estar para além e aquém de qualquer sistema filosófico académico. Quando nos deparamos pela primeira vez com este filósofo, o que sobressai é sua *distinção* no domínio filosófico, estético, ético e filosófico-musical. A maioria das pessoas costuma ouvir falar dele por causa dos textos sobre Moral. Aliás, Jankélévitch era responsável pela cátedra de Moral na Universidade Sorbonne de Paris e são numerosos os textos nesta área, nomeadamente o famoso livro *La mort*, e tantos outros, *Traité des vertus*, *Les grands problèmes moraux*, *Le mal*, *Le pardon*, *L’imprescriptible*, *Penser la mort*, etc. Há também a célebre obra em 3 volumes, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, (I. *La manière et l’occasion*; II. *La méconnaissance, le malentendu*; III. *La volonté de vouloir*), bem como a obra mais

“metafísica” *Philosophie première – Introduction à une philosophie du «Presque»*. Todas elas, sem excepção, remetem-nos sempre para a questão da Temporalidade, um tema caro ao autor, e os títulos que talvez aqui mais sobressaíam sejam, o já citado *La mort, L'Irréversible et la nostalgie* e no início da sua carreira, o livro devotado a *Henri Bergson*. No meio das suas dissertações mais filosóficas, Jankélévitch foi reflectindo sobre Música, mas nesta perspectiva de relacioná-la intimamente com a Filosofia.³ As horas de estudo que ele dedicava ao piano demonstram que era mais do que um *hobby* ou uma ocupação de tempos livres. Afirmá-lo como melómano parece pouco, tendo em consideração que a arte musical era quase como o ar que respira e que lhe dá alento, suporta até muito do escreveu filosoficamente. Esta sua vertente artística não é tão motivante para os colegas de Filosofia, já que para percebermos o seu *caminho musical*, é necessário haver certos pré-requisitos musicais, conhecer a Historia da Música, tomar contacto com os compositores e com as suas peças, conseguir reconhecer e ler uma partitura, etc. Pelo menos, exige que sejamos *iniciados* na arte musical. Ora, os estudiosos de Filosofia nem sempre possuem esta faceta musical e, na ausência desta base, é muito difícil acompanhá-lo. Acerca do Romantismo Musical, deixou-nos *Le Nocturne, Liszt - Rhapsodie et improvisation* e *Liszt et la rhapsodie - Essai sur la Virtuosité*. E as que mais importam no contexto do Impressionismo Musical são as suas primeiras análises *Fauré et l'inexprimable* e *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, e dois livros essenciais, *Ravel* e *Debussy et le mystère*, com sucessivas correcções e reedições pelo mesmo autor em anos diferentes. Muitos outros textos sobre Rimsky-Korsakov, Érik Satie, Frédéric Chopin, etc. estão reunidos na colectânea *La musique et les heures*, e há ainda mais duas obras, a mais lida e citada *La musique et l'ineffable*, sem esquecermos *La présence lointaine - Albeniz, Séverac, Mompou*.

Dentro da Musicologia e da Estética Musical, uma vez mais, sublinhamos que Jankélévitch não segue nenhuma orientação, provavelmente encontraríamos alguns aspectos em comum, no nosso prisma, com Jerrold Levinson. As suas análises no domínio da Ontologia da música, por exemplo, em *Music, Art & Metaphysics* lembram-nos *La musique et l'ineffable*, e *Music in the moment* parece sugerir a filosofia do *instante* jankélévitchiana, embora o americano não dê nenhuma indicação da Filosofia

³ A investigadora Françoise Schwab defende o contrário, ou seja, que as obras de Estética Musical jankélévitchianas devem ser tomadas como uma realidade à parte das restantes obras filosóficas. Não subscrevemos esta posição, mas fica aqui esta indicação. “*Ses écrits sur la musique forment un ensemble bien distinct de ses ouvrages proprement philosophiques et ses monographies sur ces compositeurs préférés se veulent un autonome, préservé dans sa singularité originale.*”, Françoise Schwab, Préface, *L'Enchantement musical: Écrits 1929-1983*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 4.

da Música do nosso autor. A posição de Jankélévitch claramente o subtrai à concepção intelectual da música, o mesmo que ocorre com a sua filosofia em geral. É impossível existir uma meta-música ou uma meta-linguagem, um código simbólico ou uma coerência racional entre as notas musicais. Na sua inefabilidade e inacessibilidade, a música alimenta-se do seu *mistério* e está dependente dessa natureza elusiva que lhe dá beleza e a torna especial. A música é em si a evanescência impalpável, volátil e etérea, sem se cristalizar e sem uma fixação. É arte do tempo por excelência, que se manifesta no seu *dever* e na sua mobilidade. Ao afirmarmos a dimensão invisível da música, seria muito perigoso falarmos de uma noção de “transcendência”, na acepção que normalmente se dá ao Transcendente. O pensamento de Jankélévitch decorre na ordem da *imanência* e não aborda a Arte numa perspectiva realmente “metafísica”. Enquanto que na sua obra *Philosophie première*, o autor fala-nos muito do transcendente no Neoplatonismo e no Cristianismo, em *La musique et l'ineffable*, ele distancia-se da dimensão metafísica da arte. Um dos principais obstáculos à compreensão do fenómeno musical é a ligação que se estabelece entre a música e a transcendência,⁴ que parece querer dar a entender que a inspiração do artista provém da “do alto” no sentido de Plotino. Porém, a existência de uma dimensão *mística* na música vai mais na linha religiosa do espanhol S. Juan de la Cruz, que não dirige a música para a transcendência divina, dirige o homem para o interior de si próprio. Poder-se-ia afirmar que o filósofo encaminha o homem para uma espécie de ‘*transcendência interior*’, se quisermos usar esta expressão. Defender um sentido metafísico na música contraria a própria natureza da arte musical, visto que verdadeiramente não existe nenhum *Além* musical. A música deve ser avaliada a partir do seu *traço imanente*,⁵ na sua manifestação concreta, sensível e real. Neste sentido, a metafísica apresenta-se como uma ameaça à música enquanto realidade sensível pela extrema valorização do lado simbólico e fantasioso, colocado em primeiro plano, em detrimento do fenómeno sonoro. A arte musical, acima de tudo, é uma vibração real e sonora com projecção exterior. Contemplamos, assim, uma tensão inicial entre o discurso filosófico metafísico e arte dos sons, sendo impossível afirmar ao mesmo tempo *metafísica* e *música*, pois ambas travam uma luta entre o *logos* filosófico e a *melos* musical. A metafísica desvaloriza a música sensível e, por sua vez,

⁴ V.J., *Q.P.I.*, p. 43.

⁵ Carlos Couto Sequeira Costa, “Nós apontamos uma filosofia musical não pela via ‘substancialista’ da procura de uma suposta e mirífica *essência*, mas pela pesquisa do seu traço imanente, da sua pregnância ou plano de ‘imanência musical’.”, “Rizôma Musical”, *Caderno de Demónios – Os últimos anos de Nietzsche ou a Ilha dos mortos*, Lisboa, Fenda, 2002, p. 185.

a música também relativiza os discursos filosóficos,⁶ por conseguinte, a soberania do *logos* é ameaçada pela arte. Jankélévitch defende a superioridade da Arte em relação à Filosofia e demonstra que o discurso filosófico está demasiado condicionado pelas regras da lógica e da linguagem. A arte musical, ao invés, tem necessidade de silenciar todo o discurso e ultrapassar o carácter retórico das reflexões filosóficas.⁷ *Como poderá haver uma estética daquilo que, pela sua própria definição, escapa a toda a regra, e onde não existem nem poéticas, nem técnicas, nem solfejos?*⁸

*A música não exprime nada ou exprime o inexprimível até ao infinito: “Expressivo inexpressivo” é a sua incompreensível vocação. E, do mesmo modo, não podemos afirmar que o indizível é um mistério dizível multiplicado ao infinito? A filosofia apofática não é uma filosofia infinitamente, interminavelmente, contraditoriamente catafática? Inumeráveis glosas e intermináveis comentários não são, pois, exaustivos no estudo do charme musical, ou não o esgotam, se pudermos assim dizer, “até ao limite”. (...) O charme não é o sentido do poema, mas é mais o sentido do seu sentido, e a quintessência da sua essência: a música revela o sentido do sentido, que é o charme, subtraindo-o às glosas. (...) – e, em definitivo, é a expressão de S. Juan de la Cruz que nos convém: dessa obra de charme e de inexistência (...) as coisas passadas, as coisas secretas, as coisas que nos são queridas, desse “presque-rien” (quase-nada) não falamos dele senão da maneira a que nos referimos ao “presque-rien” sobrenatural, «balbuciendo» balbuciendo.*⁹

Para se fazer música, além de se aprender a tocar um instrumento, conhecer as notas e acordes musicais ou saber ler e interpretar uma partitura, é preciso que se “viva a música”, ter a experiência do som que nos *toca* e que ressoa no mais íntimo da alma

⁶V.J., “Entre le *logos* et la musique il y a un vieux compte à régler, une vénérable concurrence... (...) Si la musique est suspecte c’est sans doute parce qu’elle dévalorise le discours.”, *Q.P.I.*, p. 192 - 193.

⁷V.J., “(...) la musique allège la pesanteur du *logos*, desserre l’hégémonie accablante de la parole ; elle empêche que l’humain ne s’identifie au parlé. (...) Et non seulement la musique est le silence du discours, mais le silence de la musique est lui-même un élément constitutif de la musique audible”, *M.I.*, p. 173.

⁸V.J., “Comment y aurait-il esthétique de ce qui, par définition même, échappe à tout règle, et dont il n’existe ni poétiques, ni techniques, ni solfèges ?”, *L.R.I.*, p. 107.

⁹V.J., “la musique n’exprime rien ou exprime l’inexprimable à l’infini: *l’Expressivo inexpressif* est son incompréhensible vocation. Et toute de même l’indicible n’est-il pas un mystère dicible à l’infini? La philosophia apophatique n’est-elle pas une philosophie infiniment, inépuisablement, contradictoirement cataphatique? D’innombrables glosas et d’interminables commentaires n’épuisent donc pas le charme musical, ou l’épuisent, si on peut dire, à la limite. (...) Le charme n’est pas le sens du poème, mais il est plutôt le sens de sons sens, et la quintessence de son essence: la musique révèle le sens du sens, qui est charme, en le soustrayant à nos glosas. (...) – et en définitive c’est le mot de saint Jean de la Croix qui convient: de cette œuvre de charme et d’inexistence, (...) les choses passées, les choses secrètes, les choses amies, de ce presque-rien on ne parle que comme on parle du presque-rien surnaturel, en «balbutiant» balbuciendo.”, *J.N.S.Q.*, Tome I, p. 54.

humana. A música mais do que um fenómeno acústico de ondas sonoras que se propagam no ar, será uma *música da alma*, a “*música callada*” de que nos fala S. Juan de la Cruz.¹⁰ Certamente esta perspectiva pode parecer um tanto ou quanto ‘estranha’, Jankélévitch tenta convencer-nos que um sujeito para se tornar artista deve ser como um ‘santo’ e um ‘místico’, obedecendo a um sentido de bondade ética que se deve espelhar na arte musical. A música transforma o homem e tem o poder de o tornar melhor. Em suma, Jankélévitch considera que não podemos, então, nos aproximarmos da música através de uma abordagem racional, na medida em que a música possui uma natureza efémera e *inexprimível*, que não se adapta aos moldes da razão intelectual. *Como poderíamos apreender o instante musical que constantemente nos escapa?* O seu carácter insondável espera de nós, ouvintes e musicólogos, uma “Musicologia Apofática”,¹¹ que se baseia no reconhecimento de que o homem não tem hipótese de compreender totalmente a música, somente vivê-la, apreciá-la e amá-la! O investigador “balbucia” como uma criança que tenta aprender a dizer as primeiras letras e as primeiras palavras. A sua metodologia de análise nunca será suficiente, nem esgota o conteúdo musical. Limitamo-nos a valorizá-la e deleitamo-nos com o seu *charme* e o seu *Je-ne-sais-quoi*. A filosofia jankélévitchiana vai precipitar-se, assim, na dimensão abissal mística do *silêncio*, que constitui condição necessária para nos introduzirmos no *mistério musical*. Escutar música implica fazer silêncio, para que o homem possa ouvir a arte dos sons, ouvir-se a si mesmo perscrutando a “*voz do silêncio*” que se revela no âmago da sua alma.

Desde o Mestrado em 2003 até ao presente, temos vindo a assistir a uma modificação na investigação que tem sido feita sobre Jankélévitch. No meio académico, nota-se um crescente interesse nos seus livros que, a dado momento, até pareciam caídos no esquecimento, ao ponto de ser até difícil encontrar algumas edições que

¹⁰S. Juan de la Cruz, “En par de los lenantes del aurora. / La música callada, / La soledad sonora, / La cena que recrea y enamora.”, Cântico, *San Juan de la Cruz – El Cântico Espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962. Frederico Mompou compôs uma obra intitulada “Musica Callada” homenageando o místico espanhol, e refere: “Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo lan gran bóveda fria de nuestra soledad. Deseo que en mi música callada, este niño recién nacido, nos aproxime a un nuevo calor de vida y a la expresión del corazón humano, siempre la misma y siempre renovando.”, *Discurso leído en la solemne recepción pública de D. Federico Mompou: Dencausse el día 17 de mayo de 1952* (Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge) in Nicky Losseff, *Silence, music, silent music*, U.K., Ashgate Publishing, 2007, p. 5.

¹¹Giuseppina Santucci, “Rispetto a queste Jankélévitch è davvero un fuorilegge nel ricamare una ‘musicologia apofatica’ che procede per approssimazioni, perché è cosciente dell’inadeguatezza dei suoi mezzi e, in quanto tale, tesse la sua trama, vera ragnatela, sulla soglia del silenzio.”, *Jankélévitch – La musica tra charme e silenzio*, Urbino, Milella, 2001, p. 24.

apenas estavam disponíveis em poucos sites da internet e em antigos alfarrabistas. Actualmente, em 2018, qualquer jovem estudioso que queira começar a pesquisar sobre o autor, não terá os mesmos obstáculos com os quais nos deparámos no passado. A pouco e pouco, em França, um grupo de antigos alunos e amigos de Jankélévitch têm estado a reeditar, traduzir e comentar vários textos. Escreveram-se algumas biografias, publicaram-se apontamentos e anotações das suas aulas, deu-se a conhecer a sua correspondência, etc. Começam a surgir mais e mais colóquios, debates e algumas teses e monografias sobre o filósofo. À nossa disposição, temos igualmente vídeos e Cd's com entrevistas e gravações de matérias expostas na sala de aula. Nos últimos tempos, até se fez uma peça de teatro, *Vladimir Jankélévitch: La Vie est une géniale improvisation* com *mise en scène* de Bruno Abraham-Kremer e Corine Juresco. Enfim, Jankélévitch parece que está a ficar na “moda”. Muitas destas iniciativas estão relacionadas com o empenho de Françoise Schwab, em França, Jean-Jacques Lubrina, Clément Rosset, Isabelle de Montmollin, Guy Suarès, entre outros... E alguns estudiosos italianos têm também devotado muito do seu tempo nesta divulgação, destacamos sobretudo Enrica Lisciani-Petrini, que a seu cargo se responsabilizou pela tradução de alguns textos e, no seu currículo, consta já de uma série de artigos e resenhas em revistas sobre Jankélévitch. Seus colegas, Carlo Migliaccio, Emiliano Bazzanella, Giuseppina Santucci, Silvia Vizzardelli, Simone Zachinni acompanham-na neste esforço. Embora estes “comentadores” já possam ser lidos e consultados, mesmo assim, a obra de Jankélévitch foi sujeita a pesquisas ainda muito preliminares. Há muito para concretizar a partir de toda a abundância dos seus textos. Gostaríamos de salientar que o nosso trabalho nunca foi elaborado por nenhum destes investigadores, quer seja a tese de Mestrado, quer seja a tese de Doutoramento, não conseguimos encontrar nenhum trabalho sobre o Romantismo Musical, nem sobre o Impressionismo Musical tão extenso e aprofundado como aquele que estamos a expor agora.¹² Em paralelo, outro colega apreciador de Jankélévitch, Vasco Baptista Marques, também ele um *apaixonado*

¹²De forma pontual, em anos anteriores, há outros estudos sobre V.Jankélévitch. Seria correcto acrescentarmos estes colegas e, desde já, lamentamos o facto de eventualmente podermos esquecer mais algum investigador que se tenha pronunciado sobre a filosofia jankélévitchiana.

Maria Eugénia Reis Gomes, *O sentido do mistério em Jankélévitch*, Tese de Licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956,

Manuel de Jesus Rodrigues, *Sophia momentanea: criação e liberdade na filosofia de Vladimir Jankélévitch*, Tese de Mestrado em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996,

Sofia Alexandra Carvalho, *A Meditação Tanatológica em Vladimir Jankélévitch*, Tese de Licenciatura em Filosofia, Universidade Católica de Lisboa, 2003.

pelo “nosso” filósofo, tem estado a trabalhar noutra linha temática, mais filosófica e não estética. Esperemos que, de futuro, em Portugal, possamos contribuir para estimular um maior entusiasmo por este grande homem que merecia ser mais abordado. Perante esta específica conjunção de factos, esta dissertação que passamos a apresentar, foi realizada de uma forma muito solitária, na ausência de material didáctico ao qual recorrer. Baseia-se em exclusivo numa hermenêutica directa dos textos Jankélévitch, sem passar pelo crivo dos estudos já feitos por outros. Com isto, os resultados que daqui se retiram são totalmente originais, beneficiam do facto de serem uma primeira abordagem, mas também corremos o perigo de nos arriscarmos demasiado nas nossas ideias e perspectivas do autor. A verdade é que não nos podemos socorrer dos “comentadores” que, muitas vezes, reforcem o que estamos a defender, o que nos daria uma maior segurança, sem dúvida.

Como mencionámos, o Impressionismo vai ter nesta dissertação um sentido muito amplo e não está focado somente no “Impressionismo Musical”. À primeira vista, quando lemos o título *Temporalidade e Estética do Impressionismo Musical na Filosofia de Vladimir Jankélévitch*, dir-se-ia que a tese se destina somente ao “Tempo” e à “Música”, mas o facto é que tivemos de percorrer um longo caminho entre uma coisa e outra. Foi uma decisão nossa, muito reflectida e ponderada, a de dividirmos a dissertação em 3 momentos fundamentais: 1. FILOSOFIA – 2. PINTURA/POESIA – 3. MÚSICA. A I Parte, *Vida, Tempo e Impressão* estará relacionada com a *Filosofia do concreto*, com o *vitalismo* e com a “*filosofia impressionista*”, e é aí que integramos toda a sua concepção da Temporalidade. A II Parte está relacionada com o *Movimento Impressionista* na Pintura que encontra algumas correspondências na Poesia e na Literatura daquele período, e a III Parte debruça-se sobre o *Impressionismo Musical*. É sabido que a manifestação do Impressionismo na arte musical foi bastante tardia e serviu de charneira para a entrada no Modernismo. Para chegarmos a esse ponto foi necessário passar primeiro pelo mundo da Pintura, já que a designação “impressionista” apareceu, de início, associada ao grupo de pintores do “movimento impressionista” parisiense. Só numa fase posterior é que o nome veio a ser “transferido” e aplicado à música de Claude Debussy e Maurice Ravel. Assim se justifica a divisão do trabalho nestas 3 Partes que acabamos de referir Filosofia_Pintura/Poesia_Música. Cada um destes âmbitos, poderia ler-se de uma forma isolada, como se fossem três investigações acerca de três domínios diferentes. O facto é que a articulação das três instâncias num todo é que nos possibilita conhecer o que representou o Impressionismo para

Jankélévitch. Se o leitor tem a expectativa de encontrar uma análise comum do Impressionismo, como aquela que habitualmente encontramos nos manuais de arte, ficará decepcionado. Para Jankélévitch, essa visão da arte contextualizada historicamente, que alude a eventos históricos, é empobrecedora e não permite compreender a Filosofia da Arte que está por detrás do que significa o “impressionismo”. O nosso trabalho vai nos remeter, em muitos momentos, até à Antiguidade Clássica, Idade Média e Renascimento vai levantar questões muito recuadas e muito antigas, como por exemplo, estudar toda a “história da luz” e a “história da paisagem”, durante a II Parte, antes de se chegar à questão da luminosidade e à concepção da natureza usada nos quadros impressionistas. Jankélévitch estuda “temas” e não “épocas históricas”, apesar disso não nos descuidámos do enraizamento histórico em cada uma das partes da dissertação, por forma a não nos perdermos numa dispersão de temas. No fundo, acabamos por dar uma coerência e uma sistematização a um autor que não possui esse tipo de preocupações. A leitura orientada que aqui preparamos, torna mais acessível o pensamento de Jankélévitch, mas é importante ter consciência de que essa estrutura e essa arrumação não existe nos textos originais. É como se estivéssemos diante de uma “manta de retalhos”, retirando daqui e de acolá vários assuntos e adicionamo-los uns aos outros, encadeando-os com lógica numa sequência de temas. Voltamos a frisar, nada disso está presente em Jankélévitch que fala do Impressionismo em diferentes obras, por vezes, nos capítulos mais improváveis, encontramos certas referências que poderiam passar despercebidas a um leitor mais incauto.

Na I Parte, nos capítulos introdutórios, “*A Herança do Romantismo Russo – Realismo Místico e Vitalismo*” e “*Jankélévitch, Bergson e Simmel – Em busca de uma Filosofia da Vida*”, começamos a analisar o modo como se formou esta filosofia de recorte impressionista e para tal não poderíamos deixar de abordar a filosofia russa, salientando o Romantismo eslavo e as correntes orientais que tiveram um grande impacto na formação filosófica de Jankélévitch. Na sua juventude, ele dedicava-se a ler com grande entusiasmo os Padres da Igreja Oriental, os grandes místicos e filósofos russos, pois encontrava nestas leituras uma forma de combater acirradamente aquilo que ele designa como *imperialismo racional* da civilização ocidental. Em todos os seus textos, cria-se uma espécie de *sincretismo filosófico-religioso*, que o leva a reunir características de diferentes tradições filosóficas e tendências religiosas ligadas à mística grega, à ortodoxia e ao espiritualismo russo e à filosofia e mística cristãs do

ocidente. De um modo preambular, a filosofia russa vai ser o *mote* que suscita uma reflexão acerca dos antecedentes filosóficos da obra de Jankélévitch e da sua *visão impressionista*. Ao contrário de alguns autores, que apenas valorizam e salientam no pensamento jankélévitchiano a influência da filosofia francesa, gostaríamos de propor um *novo caminho* e um novo campo de análise que poderá fazer emergir um entendimento mais verdadeiro do autor.¹³ A filosofia russa que tem sido tão esquecida e quase ignorada pelas escolas do Ocidente, veio a revelar-se como um elemento muito importante na constituição do *opus* filosófico jankélévitchiano, sobretudo os escritores e filósofos do século XIX, tais como Dostoïevsky, Tolstoy, Soloviev e Chestov. Devido à dificuldade linguística de acesso ao russo e também ao facto da cultura russa ter estado sempre muito fechada em si própria, este novo percurso de investigação não seria muito viável para a grande maioria dos estudiosos. No entanto, as circunstâncias histórico-políticas forçaram muitos pensadores russos, na altura da revolução bolchevique, a refugiarem-se em França e até nos Estados Unidos e a começarem a difundir algumas das suas ideias um pouco por toda a parte. A família de Jankélévitch, de origem judaica e russa, teve de se exilar em França e o jovem Vladimir cresceu e viveu em Bourges, Toulouse e Paris, cidades onde trabalhou, desenvolveu e amadureceu o seu pensamento entre os filósofos franceses. A sua nacionalidade francesa não apagou dentro de si este *submundo*, quase diríamos o *subterrâneo* escondido da *alma russa*, e cujos elementos seminais, pequenas sementes que vão crescendo no subsolo, começam a ganhar forma e cor no pensamento do filósofo desde tenra idade. De acordo com suas palavras, a Rússia era um motivo de tristeza, de melancolia e até um tema *tabu* no seio familiar, sintoma de um sofrimento e de uma mágoa que nunca fora cicatrizada. Jankélévitch chega mesmo a referir que a sua mãe tinha por hábito ler literatura russa “às escondidas” e chorava solitariamente quando pegava nos livros de Léonid Andréiev.

Uma lembrança de infância está ligada para mim ao nome de Léonid Andréiev; a lembrança de um pequeno livro misterioso que a minha mãe lia chorando e que nos escondia. Essas lágrimas limpas furtivamente, as conversas roubadas entre os meus pais, tudo me indicava uma secreta e terrível conivência entre o pequeno livro e as desgraças que, desde 1905, golpeavam a Rússia.

¹³ De igual modo, Isabelle de Montmollin no seu texto *La philosophie de Vladimir Jankélévitch* (Paris, PUF, 2000) também faz um levantamento das fontes filosóficas russas que tiveram especial relevância na obra de Vladimir Jankélévitch.

*Tenho conservado milagrosamente o pequeno livro de Andréiev através dos desastres da minha vida. Intitula-se “Conto dos sete enforcados”.*¹⁴

Após uma análise das obras do autor poderemos constatar que a maioria incide sobre a filosofia francesa e alemã, nomeadamente a *filosofia da natureza* de Schelling, o *Intuicionismo* de Bergson e o *Vitalismo* de Simmel. Poucos textos foram dedicados à filosofia russa, embora haja ainda assim uma série de referências a Tolstoy e Dostoïevsky, alguns textos sobre compositores, Rachmaninov, Rimsky-Korsakov e inúmeras indicações de Balakirev, Scriabin, Liapounov... Não há dúvida de que Jankélévitch desejava enveredar na filosofia francesa e submergir no seu pensamento, encontrando nele elementos que são comuns às ideias russas. A Rússia absorveu algumas correntes vitalistas ligadas ao idealismo de Schelling e, mais tarde, também se fez notar a presença de Bergson. Em todo o caso, nos seus escritos não se pretende realizar uma ‘história da filosofia’ ou ‘história das ideias’, mas desvendar ideias e intuições essenciais que são comuns quer à tradição filosófica russa, francesa ou alemã.¹⁵ E poderemos já acrescentar, ainda que muito preliminarmente, que a sua *filosofia impressionista* será uma junção da filosofia russa de Soloviev, Bulgakov e Chestov, das correntes orientais da teologia negativa de Pseudo-Dionísio o Areopagita, com a filosofia alemã de Schelling e Simmel e acabando na filosofia francesa de Bergson.

Jankélévitch ligado desde a sua infância à filosofia francesa absorveu a espiritualidade nessa mesma linha e deu mais atenção a autores ‘marginais’ como Pascal, Maine de Biran, Fénelon, Bergson, Henri Bremond, autores que usualmente não estão inseridos numa escola, corrente ou doutrina institucional e que viveram à margem do seu tempo. Por isso, a sua filosofia a respeito da Estética e sua ligação com a Mística não deixam de ter uma descrição um pouco ‘herética’ e à margem de um Catolicismo

¹⁴ V.J., “Un souvenir d’enfance est lié pour moi au nom de Léonid Andréiev ; le souvenir d’un petit livre mystérieux que ma mère lisait en pleurant et qu’elle nous cachait. Ces larmes furtivement essuyées, des conversations dérobées entre mes parents, tout m’indiquait une secrète et terrible connivence entre le petit livre et les malheurs qui, depuis 1905, frappaient la Russie. J’ai miraculeusement conservé le petit livre d’Andréiev à travers les désastres de ma vie. Il s’appelle «Récit des sept pendus».”, *P.D.* Paris, Seuil, 1994, p. 232.

¹⁵ Simone Zacchini, “In questo caso Jankélévitch cerca nella grande tradizione russa un sostegno ed un ripensamento di elementi che la filosofia francese di matrici spiritualista andava elaborando. (...) In questo senso, allora, certa cultura russa, mística, populista, spiritualista, sembra risuonare come un’eco lontana ma originale, cioè come un ripensamento autonomo del fondamento filosofico che Jankélévitch aveva appresi da Bergson e da quella tradizione occidentale alla quale il filosofo stesso si richiamava.”, *L’Altra voce del Logos, Filosofia, Musica e Silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, pp. 97 - 98.

cristão ou até do próprio Judaísmo. O pensamento jankélévitchiano, próximo de Bergson e valorizando a arte e a mística presentes na vida, pretendia deste modo criativo, derrubar o racionalismo da sua vida académica de Professor de Filosofia na Sorbonne, enaltecendo aquela frescura inicial da Filosofia quando se relacionava com a Mitologia e com a Religião, quando ainda mantinha aquele *pasmo essencial* pela vida em todas as suas manifestações. Daí a sua tendência filosófica ser sempre baseada numa *ironia*, num carácter contestatário e marginal, contraditório e *incoerente*¹⁶ que não se enquadra e faz questão de não se integrar nas normas vigentes. Em 1941, Jankélévitch chegou a aliar-se à *Resistência Francesa*, opunha-se a tudo o que representasse o elitismo e a arrogância “germânica”. *Bergson, Adversaire de Kant* é o título que Madeleine Barthélemy-Madaule dá à sua monografia de 1966 que, uma vez mais, reforça a ideia de que a filosofia francesa do pós-guerra questiona toda a filosofia de origem alemã. Digamos que Jankélévitch subscreve este título e vemo-lo, nos seus escritos, a acentuar esta polémica entre a filosofia francesa “impressionista” e o intelectualismo dos alemães. A situação histórica da guerra contribuiu, em grande parte, para aumentar ainda mais a sua antipatia pela Alemanha. Não se tratava de uma crítica somente dirigida à filosofia racional, tudo o que era alemão e que reflectia esse sentido da suposta superioridade germânica, incomodava-o e perturbava-o de uma forma atroz, a tal ponto de ter referido, em muitas ocasiões, que nunca iria pisar solo alemão enquanto fosse vivo. Como referiu Marcel Brisebois, Vladimir era um adepto da liberdade e encontrava na *Arte* esse apelo à transformação espiritual do homem pela via da sensibilidade, com a aprimoramento da nossa capacidade sensível de convivermos com os outros.

Jankélévitch era um dos três alunos favoritos de Bergson, os dois outros eram Jean Guilton e o outro Gouhier. A Bergson agradava-lhe e era importante fazer qualquer coisa com as mãos. É por essa razão, por exemplo, que Guilton fazia pintura. Jankélévitch, que era filho de um médico que está entre um dos primeiros tradutores de Freud, fazia piano. Dedicava-lhe quatro a cinco horas por dia e conhecia muito bem a música. Na ocasião da Ocupação, ele decide nunca mais tocar música de compositores alemães. Como era de origem russa, então, interessava-se mais pela música russa e evidentemente pela música francesa.

¹⁶ Acerca da valorização da incoerência, confrontar com Rémi Boyer na seu *elogio do incoerentismo*, onde o carácter libertador e de ruptura vivido a partir da incoerência, poderá contribuir para uma modificação da nossa consciência limitada. (trad. port., edição bilingue: *O louco de Shakti, imortalidade, par e alquimia*, Lisboa, Hugin, 1998, pp. 17 - 18).

Escreveu uma obra magnífica sobre Fauré e uma sobre Debussy.

*A reflexão moral de Jankélévitch vai assim apoiar-se sobre uma musicologia.*¹⁷

Em conformidade com Bergson, Jankélévitch defendia uma “filosofia do *fazer*”, que implica o exercício virtuoso dos nossos talentos que devem ser aperfeiçoados. Entre eles, a *vocação musical* pode mudar a vida da humanidade e não precisamos de ser todos artistas-criadores, podemos vivê-la no papel de intérpretes, de críticos de arte, musicólogos, historiadores, de espectadores, etc. e deixar que a música realize a sua metamorfose dentro de nós. A aprendizagem musical tem um efeito ascético ao pôr em prática uma *askesis* de “exercícios” que promovem uma alteração da sensibilidade. A própria Filosofia, na Antiguidade, era uma forma de ascetismo que reunia exercícios espirituais numa dimensão terapêutica do desenvolvimento espiritual da alma¹⁸ que, aplicada agora ao contexto estético, fará a junção da questão religiosa e moral da virtude, a *areté* aristotélica, com a questão do *virtuosismo* artístico. Tanto a *ética* como a *arte* coincidem no seu carácter *poiético*, porque o exercício repetitivo de virtudes no domínio da ascese aperfeiçoa o sujeito, bem como a prática dos *exercícios musicais* e a *performance* da música, na realização dessa arte musical, levam à ascensão e à mestria da alma do compositor, do artista e do ouvinte. No Romantismo Musical, que era o objecto de estudo da tese de Mestrado, dedicámos alguns capítulos ao Virtuosismo, a partir da figura de Franz Liszt, o génio diabólico com um *surpouvoir*, expressão jankélévitchiana para indicar o poder quase sobrenatural das capacidades técnicas lisztianas e o seu talento fora do vulgar. A ideia que está aqui por trás é a de que a música espiritualiza o homem, torna-o ainda mais humano, faz com que o indivíduo se auto-transcenda ao ponto de alcançar feitos que parecem sobre-humanos.

De ascendência russa e judaica proveniente de uma família rodeada de músicos, o jovem Jankélévitch foi habituado ao cultivo da sensibilidade estética e os livros e as teorias que começa a “orquestrar” seguem uma *aesthesis mística* que se presente

¹⁷ Marcel Brisebois, “Jankélévitch était un des trois élèves favoris de Bergson, les deux autres étant Jean Guilton et l’autre étant Gouhier. Bergson estimait qu’il était important de faire quelque chose avec les mains. C’est pourquoi par exemple Guilton a fait de la peinture. Jankélévitch, qui était le fils d’un médecin, parmi les premiers traducteurs de Freud, a fait du piano. Il en faisait quatre à cinq heures par jour et connaissait très bien la musique. À parmi de l’Occupation, il a décidé de ne plus jouer la musique des compositeurs allemands. Comme il était d’origine russe, il s’est alors intéressé davantage à la musique russe et évidemment à la musique française. Il a écrit un magnifique ouvrage sur Fauré et un sur Debussy. La réflexion morale de Jankélévitch va donc s’appuyer sur une musicologie.” in Bernard Chassé & Laurent Lapierre, *Marcel Brisebois et le Musée de l’art contemporain de Montréal (1985-2004)*, Presses Universitaires du Québec, 2011, p. 50.

¹⁸ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, pp. 19 - 98.

sobretudo na sua visão da arte musical. Quando era pequenino, começou a aprender a tocar piano sozinho e depois teve aulas com a sua tia que tinha sido Professora no Conservatório de São Petersburgo, antes do exílio em França. Como ele próprio costumava contar: *“Todas as crianças judias russas iam ao Conservatório. A ideia era fazer virtuosos. Os judeus russos são uma gente muito particular, onde os valores artísticos dominam. O ideal é ser pianista ou violinista. Não nos preocupamos com a ortografia.”*¹⁹ Daí que não haja família russa que não tenha, pelo menos, um pianista ou violinista. O virtuosismo exigido nas artes, os hábitos de estudo e de concentração são incutidos desde a infância na Rússia. É uma nação de grandes compositores e músicos, basta lembrarmos da elegância das melodias de Tchaikovsky ou das faustosas óperas de Rimsky-Korsakov... O próprio carácter melodioso da língua russa confirma uma tonalidade muito musical, diz-nos o autor, a língua mais musical de todas!

O que tem especial relêvo, na citação de Marcel Brisebois, é que ele reforça o entusiasmo de Jankélévitch quer pela *música russa*, quer pela *música francesa*, como uma reacção de afastamento para com a filosofia alemã. A nossa dissertação vai explorar esta simbiose entre França e Rússia, entre o Impressionismo francês e o Romantismo Naturalista e Vitalista dos russos, como havíamos dito, nos dois primeiros capítulos *“A Herança do Romantismo Russo – Realismo Místico e Vitalismo”* e *“Jankélévitch, Bergson e Simmel – Em busca de uma Filosofia da Vida”*, onde expomos que o Impressionismo principiou-se nas terras de leste entre os escritores, filósofos e compositores russos antes de se fortalecer na Europa. Vejamos mais um testemunho, neste caso, de Georges Nivat que fora seu aluno na Universidade Sorbonne, acerca da sua sabedoria russa.

Vladimir Jankélévitch, de quem acompanhei cursos na Sorbonne, como seguia os de Alquié, nunca ousei sequer aproximar-me de Jankélévitch, mas ele encarnava para mim, tanto ou mais que Schloetzer, essa simbiose que a intelligentsia russa, no exílio, soube pôr entre a desgraça e a felicidade, a utopia russa e a fragilidade francesa. Ele ensinava Tolstoy como um filósofo do sol, ou da evidência. Ler “Polikouchka” à luz de Jankélévitch era um prazer dobrado. Já que melhor do que os formalistas russos, ele explicava que Tolstoy tinha “um espírito algures”, e sobretudo porque ele indicava um universo russo onde cada detalhe era burilado nessa atenção ao mundo, uma atenção imediata, “rude”, com uma evidência

¹⁹ V.J., “Tous les enfants des Juifs russes allaient au conservatoire. L’idée, c’était d’en faire virtuoses. Les Juifs russes étaient une peuplade particulière, où les valeurs artistiques dominaient. L’idéal, c’était d’être pianiste et violoniste. On ne se préoccupait de l’orthographe.”, “Entretien”, *L’Arc*, n.º 75, Vladimir Jankélévitch, 2.º trimestre, 1979, p. 11.

*apolínea. E, por conseguinte, estava montado o dilema russo, entre o subterrâneo e o sol, entre o homem cindido e o homem integral. Um dilema que, à medida que avançamos, nunca saímos dele.*²⁰

Nivat sublinha bem a ambiguidade do *homem russo* que, pelos vistos, não era uma exclusividade de Jankélévitch o ser-se distante, evasivo e confuso, é um dado adquirido nos pensadores eslavos. Há quem diga que as “biografias” não tem importância quando lemos um autor e que devemos cingir-nos à obra escrita e ao “texto”, visto de um modo independente da sua vida, do que quer que seja que o filósofo tenha passado. Nada poderia ser mais erróneo neste autor, dado que todos os episódios da sua vida pesaram naquilo que foi concebendo filosoficamente. Porque motivo se centrou tanto na questão do Tempo? Porque redigiu um livro só sobre a Morte? Porquê a Nostalgia? E a música, que sentido tem falar tanto sobre a Arte?

É preciso ver que Jankélévitch era um “judeu” e não querendo estar a incorrer num sectarismo, existe uma carga histórica muito dramática associada ao Judaísmo que, para um europeu, é difícil de avaliar e é quase impossível pormo-nos no lugar do autor. Na I Parte, o espaço que reservámos ao tema “4. *Impressões do Tempo*” que por sua vez se divide em “4.2 *Entre a Eternidade e o Devir*” e “4.4 *A Nostalgia e a Morte – A melancolia da viagem*” revela o nosso desejo de expor a complexidade do Tempo na obra de Jankélévitch e a necessidade de recuarmos à antiga Metafísica grega, à questão do *eterno-retorno*, ao Platonismo e Neoplatonismo, ao mundo de Parménides e à sua visão do *Ser* na Escola de Eleia, que mantinham a ideia circular do tempo organizado por eras repetitivas, passando pela visão do Judaísmo e do Cristianismo, onde se inscreve o pensamento jankélévitchiano. Para um judeu, estudar o Tempo é essencial já que, desde os primórdios, a mentalidade judaica está assente num ponto de vista “histórico” da existência. Muitas vezes se afirma que a História nasceu com os judeus, pois a noção de um passado e de um legado é comum a eles. Se meditarmos acerca do significado de “ser-se judeu” realizamos que é algo que passa geneticamente de pais

²⁰ Georges Nivat, “(...) Vladimir Jankélévitch, dont j’allais suivre des cours à la Sorbonne, comme je suivais ceux d’Alquié. Je n’ai jamais osé approcher Jankélévitch, mais il incarnait pour moi, autant ou plus que Schloetzer, cette symbiose que l’intelligentsia russe a su composer en exil entre malheur et félicité, utopie russe et fragilité française. Il enseignait Tolstoï comme un philosophe du soleil, ou de l’évidence. Lire *Polikouchka* à lumière de Jankélévitch était un double plaisir. D’abord parce que mieux que les formalistes russes il expliquait que Tolstoï «avait l’esprit ailleurs», et surtout parce qu’il indiquait un univers russe où chaque détail ciselé dans l’attention au monde, une attention immédiate, «rude», dans une évidence apollinienne. Et, dès lors, était en place le dilemme russe, entre le souterrain et le soleil, entre l’homme déchiré et l’homme intégral. Un dilemme dont, en avançant, on ne sort pas.”, *Vivre en Russe*, Lausanne, Éditions L’Age d’Homme, 2007, p. 12.

para filhos. É uma questão de sangue, algo que se transmite de geração para geração. Ninguém escolhe ser judeu, é-se por nascimento. Logo aí temos uma dimensão histórica. Aliás, se estudarmos o valor que eles dão à “tradição”, a toda a linhagem de profetas que se sucedem uns aos outros, desde o tempo de Abraão, vemos que o Judaísmo implica uma continuidade, o sentido de que o tempo aponta para o futuro e que produz “caminho”, como aquele que foi percorrido pelos “judeus rumo à terra prometida”. Por um lado, há uma concepção teleológica que se alia à *Esperança*, à expectativa de que o futuro será melhor do que o passado, à ideia de que existe a possibilidade de um “progresso” histórico e que devemos trabalhar e sacrificarmo-nos para alcançar a paz e a felicidade que tanto desejamos. Sigmund Freud, no seu livro *Moisés e a Religião Monoteísta*, diagnostica inclusive que essa necessidade de ter Esperança é um sintoma de insatisfação do homem que precisa de se agarrar a um Deus que o apoie e proteja das vicissitudes da vida. Os judeus são o “povo eleito”, por isso especialmente protegido e destinado a cumprir uma missão na terra. Ora, Jankélévitch sendo *judeu russo* está, como é obvio, está ainda mais envolvido com a visão temporal e esperançosa da vida. O povo russo, tal como os judeus, passou por imenso sofrimento e tem também a urgência de se agarrar à *Utopia*. Mesmo antes do Comunismo, a civilização russa teve desde o início da nação enormes conflitos e batalhas, muita fome e pobreza, já para não falarmos que o próprio território é gigantesco e deixa os indivíduos sentirem-se desamparados e fragilizados. A *Esperança* dos judeus e a *Utopia* dos russos, de certo modo, correspondem-se nessa busca por um ideal de salvação e de fuga da desgraça da existência humana que, na maior parte do tempo, está marcada pela dor e pelo sofrimento. De que maneira se alivia esse mau estar? A resposta só poderia estar, como refere Freud no caso do Judaísmo, no Deus-Pai protector que serve de lenitivo para a dor e, no caso dos russos, além da Religião, a maneira nos evadirmos da dor é a Arte, sobretudo a Música.

Na sua obra *La musique et l'ineffable*, a arte musical surge como a expressão máxima do *instante* indizível e inenarrável, uma clara influência da sua ascendência judaica e também da familiaridade de Jankélévitch com a Ortodoxia russa na valorização do “ouvido” e na criação de uma *mística dos sons*. Na Igreja Ortodoxa, o canto litúrgico à semelhança do canto gregoriano na época medieval, concebe o *som* como uma forma de elevação do espírito para Deus...²¹ A música enquanto realidade

²¹ Sergei Boulgakov, “L’Orthodoxie a la vision de la *beauté spirituelle* idéale, dont l’âme cherche à s’approcher. C’est le royaume céleste des idées, que déjà Platon avait contemplé; ce sont les images du

espiritual, tem o propósito de louvar e orar, e revela um poder unitivo que une o clero e os fiéis durante a celebração da liturgia numa ‘comunidade’, *Koinonía*, o que os russos nomeiam de *Sobornost*. A expressão *Sobornost* vai aparecer, em diversas ocasiões, no nosso trabalho e serviu de ponto de apoio inclusive na exposição do “Capítulo 3. O Intuicionismo - A comunidade universal da simpatia”. É um símbolo da união do homem com Deus e da união das pessoas entre si. Por conseguinte, tem um estatuto teológico e ético, que Jankélévitch vai depois transpor para o domínio do conhecimento gnosiológico da realidade. Conhecemos as coisas e os outros seres à nossa volta porque criamos, antes de mais, uma “comunhão espiritual” por via da *intuição*, que nos permite estarmos ligados e em sintonia com o que se passa nos outros. O Intuitivismo terá subjacente uma dimensão “religiosa”, como teremos o cuidado de explicar na I Parte.

No Judaísmo, este movimento de concentração no *som* e no *ouvir* terá primazia sobre a *visão*. Segundo o arauto do *profeta*, a “voz de Deus” escuta-se, mas não podemos fazer-Lhe uma imagem, nem existe sequer uma figura que Lhe convenha. A língua hebraica, conforme o esoterismo judaico, apresenta-se como uma língua litúrgica e profética que reúne um valor simbólico nas letras do alfabeto, que vai para além do uso comum da linguagem discursiva e tem o poder de transmitir nas palavras recitadas uma força mágica com a finalidade de conduzir ao êxtase.²² “*Ouvir a Palavra de Deus*” torna-se mais essencial do que “*ver a Deus*” numa linha neoplatónica e agostiniana, e somente através de uma *mística musical* o homem poderá revelar-se a si próprio, conectando-se com Criador.²³ Mais do que uma dimensão estética ou artística, na Ortodoxia russa e no Judaísmo, a música é um elemento primordial da Criação cósmica e a entoação de cânticos coloca o homem em harmonia com esse Espírito Criador, deixando-o participar nessa criação contínua que transborda da natureza. A antiga tradição da *Kabbalah* afirma que o universo cósmico é uma sintonia musical entre os

monde angélique, le ciel spirituel (Gén. I, I) qui se reflète dans les eaux terrestres. C’est un idéal religieux, plutôt esthétique, qu’ethique, idéal situé au delà du bien et du mal en tant qu’entités séparées. C’est la lumière qui éclaire le chemin des pèlerins sur cette terre. Cet idéal nous appelle au delà des limites de notre vie, il appelle à la transfiguration.”, Cap. XI. La mystique orthodoxe, *L’orthodoxie*, Paris, Felix Alcan, 1932, p. 214.

²² Judit Ebrath, “Según la Cábala al crear las cosas Dios fue pronunciando el nombre de las cosas. Por tanto, cada letra está relacionada con el descenso de las inteligencias divinas y encierra en sí un poder infinito. El hebreo, de la misma manera que el egipcio, el sânscrito o el chino, es una lengua litúrgica (orden y forma con que se celebran los oficios divinos), que concentra las voces de millares de hombres que dialogan con la divinidad. Cuando pronunciamos un sonido en lugar de otro trastocamos y cambiamos la creación que está basada en un sutil equilibrio vibratorio. De la misma manera cuando oramos, esta es una manera enérgica y activa de agitar las esferas intermedias que separan al hombre de Dios.”, *La Cábala*, Barcelona, Fapa Ediciones, 1999, p. 39.

²³ *Ibidem*, “Since music produces an ecstatic revelation of the soul, mysticism and music are natural partners. The Talmud says, “Which kind of worship especially involves joy and happiness? - song.”, p.22.

seus diversos elementos, que ressoam e estão em correspondência harmónica uns com os outros, numa constante “reverberação”, que recorda a *música das esferas* pitagórica. O cosmos surge como *som* que nasce no meio do silêncio, um grande *arkhé*, princípio ordenador e harmonizante das realidades em dissonância, visto que o fluxo musical apreende tudo na sua envolvência amorosa e consegue criar equilíbrio e proporção numa dança permanente de tudo o que existe.²⁴ O movimento sonoro, na sua propagação poética, fará brotar as formas e estará arquitecturalmente ligado à construção e ao desenvolvimento da geometria, dos cálculos e das proporções. De acordo com o texto de Enrico Fubini, “*Temas musicais e judios em Vladimir Jankélévitch*”, os dois planos, tempo e espaço, cruzam-se num mundo espaço-temporal que toma o *ouvido* e a *visão* como ponto de apoio da gnosiologia jankélévitchiana.²⁵ A porta de acesso sensorial e vivencial permite amadurecer uma sabedoria vivida e vibrátil na consonância entre os diversos níveis de consciência e os acordes correspondentes a cada um desses patamares de realização. Quer seja num sentido artístico ou religioso, a música torna-se uma parte integrante da *educação dos sentidos*, cheia de vibrações que se tocam e que se comunicam à alma do filósofo que *ouve* e que *está à espera de escutar...*

No texto *Quelque part dans l'inachevé*, um conjunto de entrevistas publicadas com o auxílio de Beatrice Berlowitz, o autor fala livremente da sua paixão pela Música e pela Filosofia e, nos meandros das inúmeras relações entre a Filosofia, a Estética Musical e o exercício da Arte enquanto tal, importa destacar um parágrafo excepcional pela sua intensidade metafórica que, de algum modo, poderia sintetizar toda a filosofia vivida por Jankélévitch:

O artista brinca com o imediato como uma mariposa com a chama. Um jogo acrobático e perigoso! Para conhecer intuitivamente a chama seria necessário não somente ver dançar a pequena labareda de fogo, mas desposá-la no interior do seu calor; acrescentando à imagem a sensação existencial da queimadura. A mariposa não pode aproximar-se

²⁴ Yitzak Buxbaum, “The Kabbalah teaches that the whole universe reverberates with music of divinity. Each creation and creature “sings” its joyful testimony to its Creator. The famous kabbalistic Book of Song, *Perek Shira*, says that all creatures, both animals and plants, sing praises to their Creator. The calls and cries of the many different kinds of animals are all songs praising God. Even inanimate creations, such as stones, sing wordless songs of devotion to One and Only One. If only - like the Baal Shem Tov and his disciples - we had ears to hear!”, *Jewish Tales of Mystic Joy*, New York, John Wiley and Sons, p. 23.

²⁵ Enrico Fubini, “Temas musicales y judíos en Vladimir Jankélévitch”, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de València, 2004, pp. 129 - 158.

*demasiado da chama, roçar o seu calor escaldante e literalmente brincar com o fogo. Mas se ávida de conhecê-la melhor, penetra imprudentemente na própria chama, o que restará dela senão um punhado de cinzas? Conhecer a chama exteriormente, ignorando o seu calor, ou conhecendo a chama em si mesma, consumindo-se nela. 'Saber sem ser' ou 'ser sem saber', – este é o dilema.*²⁶

A exaltação do *imediat*²⁷ como o único acesso legítimo à Verdade revela o papel principal que o *conhecimento intuitivo* ocupa na filosofia jankélévitchiana, um tipo de conhecimento que não se origina a partir de fora, do exterior, como se o sujeito fosse um mero espectador gnosiológico, mas algo que exige um envolvimento e um verdadeiro *engagement*, nas palavras de Bergson, o *estar envolvido* na experiência do conhecimento. Quando empregamos aqui a expressão “conhecer” não se trata de um conhecer intelectual e teórico que mantém aquela distância ideal entre sujeito e objecto, porém afirmamos um conhecimento por via da *intuição* e da tal ligação *imediat* com o *fogo vital*. A imagem do fogo tão antiga em todas as suas acepções traduz-se numa espécie de *fogo prometaico* ou a *luz solar* ao fundo da caverna platónica que atrai o filósofo. O amante da sabedoria sente-se atraído como a mariposa indefesa para esta *labareda*. A *mariposa* é vista, neste contexto, como um elemento que simboliza a condição humana que se comporta como este animal nocturno, voando instintivamente em torno da luz, mesmo sabendo que poderá arriscar a sua vida, continua a voar impetuosamente numa alusão à inevitabilidade do ímpeto da força amorosa que empurra o homem para a incandescência do fogo. O conhecimento deixa de ser da ordem do mero intelectualismo para exigir esta *atracção*, este amor ou *simpatia térmica*²⁸ que

²⁶ V.J., “L’artiste joue avec l’immédiat comme le papillon avec la flamme. Un jeu acrobatique et périlleux! Pour connaître intuitivement la flamme il faudrait non seulement voir danser la petite langue de feu, mais épouser du dedans sa chaleur; joindre à l’image la sensation existielle de la brûlure. Le papillon ne peut que s’approcher de la flamme au plus près, frôler sa chaleur brûlante et littéralement jouer avec le feu; mais si, avide de la connaître encore mieux, il vient imprudemment à pénétrer dans la flamme elle-même, que restera-t-il de lui sinon une pincée de cendres? Connaître la flamme du dehors en ignorant sa chaleur, ou bien connaître la flamme elle-même en se consumant en elle, savoir sans être ou être sans savoir, – tel est le dilemme.”, *Q.P.I.*, p. 23.

²⁷ Existe uma interessante gravação audio sobre este tema em *Cours public de Vladimir Jankelevitch à la Sorbonne : L’immédiat* organizado pela France Culture, datado de 1960.

No site: <https://www.youtube.com/watch?v=WrrCTf8qyyc>

E a colectânea de CD’s: *Jankélévitch, Un homme libre - L’Immédiat - La Tentation*,

Edição sonora de Edith Zha, após selecção radiofónica de Christine Goémé sobre os arquivos do *l’Institut National de l’Audiovisuel*; com Préfacio de Françoise Schwab, 2002.

²⁸ Gaston Bachelard, “Ce besoin de *pénétrer*, d’aller à *l’intérieur* des choses, à *l’intérieur* des êtres, est une séduction de l’intuition de la chaleur intime. Où l’œil ne vas pas, où la main n’entre pas, la chaleur s’insinue. Cette communion par le dedans, cette sympathie thermique, trouvera, chez Novalis, son symbole dans la descente au creux de la montagne, dans la grotte et la mine.”, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, p. 84.

movem o sujeito para o objecto desejado através de uma intuição vivida que se funde com o objecto. Logo, *conhecer é viver e sobretudo amar!* E exige esta abertura para uma experiência de “fusão mística”. Jankélévitch considera que toda a filosofia do conhecimento culmina numa mística e, em última análise, toda a estética é uma mística: o “*artista brinca com o imediato*” assim como o filósofo brinca com a imediatez da verdade, e esse mesmo desejo do artista em experimentar esta fusão imediata na luz, encontra o seu paralelismo na atitude filosófica que através do instante vivido amorosamente se assemelha com os relatos das experiências de êxtase dos místicos.²⁹ A *filosofia*, a *arte* e a *mística* serão apresentadas, na filosofia jankélévitchiana, como etapas de um mesmo processo de ascese e de ligação unitiva com o divino. Todavia, tal experiência de fusão deixa antever o dramatismo da morte sob a embriaguês da divina loucura, a imagem da *mariposa em cinzas*, cuja atracção pela luz conduz à sua própria dissolução no fogo. O desejo do conhecimento, a vivência da paixão e do amor intenso, a dita aproximação intuitiva, exigem uma *morte iniciática* sem a qual não poderia haver nenhum tipo de contemplação filosófico-mística.

Quem sabe, agora, teremos mais capacidade para perceber o significado tão íntimo que a música tem para um *judeu russo*. Além do aspecto religioso e devocional da Mística, há aquele elemento da esperança e da fuga do sofrimento, procurando um refúgio no mundo do sonho e da fantasia que nos é proporcionado pela Arte. Dir-se-ia que quanto mais sofre o homem, mais fecunda se torna a sua criatividade e mais pungente se torna a criação artística que sai das suas mãos. A Arte é uma expressão religiosa, isto é, “religiosa” na acepção de nos “re-ligar” connosco, com o fundo da nossa alma, com uma função psicológica e até psicanalítica de nos autoconhecermos e com um sentido terapêutico que nos ajuda a desembaraçarmo-nos da dor emocional.

Falta ainda mencionar outra questão pertinente, já compreendemos porque Jankélévitch reflecte tanto sobre o tempo, já compreendemos o papel da música, então, porque motivo se ocupou tanto da Morte e da Nostalgia? Mais uma vez, este *judeu russo* é um *exilado* e, como seria de esperar, é próprio de todo o indivíduo que está repatriado e que teve de abandonar a sua *alma mater*, a pátria tão querida, alongar-se em devaneios nostálgicos numa atitude *contemplativa*. A Nostalgia assume-se como um sentimento daqueles que tiveram de abandonar o passado, que deixaram atrás de si alguma coisa que amavam e que, de um modo inevitável, perderam... A sensação de

²⁹ Santa Teresa de Ávila remete-nos igualmente para a imagem da “borboleta que fenece na chama”, no livro das *Moradas*, Capítulo VI, Parágrafo 6, 1.

perda, desencontro e de irreversibilidade perante as circunstâncias da vida desenvolvemo-la no “Capítulo 4.4 A Nostalgia e a Morte – A melancolia da viagem”. Quase macabra, esta imagem negra da morte que paira sobre o seu pensamento filosófico, vem-lhe obviamente do facto de ter presenciado a II Guerra Mundial e vem-lhe do Holocausto. Claro que, como judeu, este contexto histórico não lhe passou ao lado e as obras *Imprescriptible*, *Pardonnez-moi*, etc. todos estes textos evidenciam a sua revolta, uma espécie de stress pós-traumático de um homem que sentiu, na própria pele, a injustiça e a violência desta época. Já bastava a família ter de se exilar em França e esquecer a Rússia, estarem condenados a serem “estrangeiros”, mesmo no ambiente francês, na altura do Regime de Vichy quando Paris se rendeu ao Nazismo, Jankélévitch perdeu também o direito à nacionalidade francesa e refugiou-se em Toulouse. É como se não estivesse bem em lado nenhum e fosse um foragido rejeitado que não tem direito a um lar. Estamos condenados a ser “*judeus russos assimilados*”, desabafava com tristeza.³⁰ Por estas e outras razões, apesar de não ter subscrito nenhum tipo de ideologia política³¹, Jankélévitch em tantos momentos referiu que era a favor das “minorias” sejam elas quais forem, e dos direitos humanos: “*Eu sou do Partido daqueles que são fracos, desarmados e abandonados, ‘minoritários’. Eu sou por aqueles que todo o mundo esquece ou renega, que ninguém defende ou faz queixa.*”³² Neste ponto, a Filosofia tem, para ele, uma força de intervenção que contribui para contestar, para fazer pensar e fazer evoluir as mentalidade e desinstalar-nos do *status quo*. A sua dedicação à Ética e à Moral, que apresentam uma dimensão performativa através da importância dada à *acção*, reflectem a sua vontade em mudar o mundo pelo ensino e pela educação, para capacitar o ser humano com uma consciência superior e esclarecida, fugindo assim ao preconceito e à violência, que são sempre fruto do medo e da mesquinhez. Se a Filosofia estiver em concordância com esta acção performativa, a própria Filosofia, a Arte, a Religião terão uma função transformadora e mobilizam a humanidade para um futuro melhor.

Ora o saber torna-se vivo quando é comovido pela verdade e não quando se contenta em conhecer. Em geral, a verdade deve ser vivida ao mesmo tempo que a vida.

³⁰V.J., *Q.P.I.*, p. 141.

³¹Uma pequena selecção de textos de V. Jankélévitch sobre Política ficou organizada em *L'Esprit de résistance: Textes inédits*, Paris, Albin Michel, 2015.

³²V.J., “ Je suis du parti de ceux qui sont faibles, désarmés, délaissés, *minoritaires*. Je suis pour ceux que tout le monde oublie ou renie, que personne ne défend ni ne plaint.”, *Q.P.I.*, p. 147.

*E vale mais ser comovido pela verdade sem conhecê-la, do que conhecê-la sem ser por ela comovido, como fazem os professores e os conferencistas dos saberes expostos. A verdade é dada para que seja aplicada e não para que seja proclamada de uma cadeira de professor.*³³

A actividade filosófica não é uma *epistheme*, um conhecimento intelectual frio e distante, um universal indiferente, mas um saber do particular e do concreto. Não é algo que se retira dos livros, uma acumulação livresca de notas ou apontamentos, mas uma sabedoria de vida provada, “posta à prova” na experiência, que se vai depositando em nós à medida que vamos vivendo. *Do vivido ao pensado* é esse o trajecto jankélévitchiano. A Nostalgia dentro da Filosofia, fá-la uma actividade saudosística que mais do que recordar ou lamentar o passado perdido, é uma recuperação do sentido da vida, de nós próprios como seres auto-conscientes em aprendizagem e evolução. E a Morte, em vez de ser um desfecho negativo marcado somente pela dissolução e pela dor, é perspectivada como um apaziguamento, um fim glorioso de toda uma vida. O término dá justamente um significado maior a toda a nossa jornada e não devemos perder tempo a tentar compreendê-la ou a tentar ‘prepararmo-nos’ para uma coisa incompreensível que nos apanha de surpresa, que é algo inesperado e desconhecido, que não está sujeito ao nosso controle.

Nesta *filosofia ética do tempo*, onde é que entra o Impressionismo?

Após a meditação sobre a temporalidade e sobre a nostalgia, o que fica desta vida e o que se renova é o “instante”, que está sempre a morrer e sempre a nascer num *devenir* continuado. O tempo que se reitera indefinidamente, que se multiplica em instantes, parece ser “eterno enquanto dura”. O instante é um momento dentro do fluxo do tempo que salta fora desse curso. Cria um parênteses na fugacidade da existência. Quando percebemos o instante, quase que nos sentimos numa dimensão extra-temporal. Essa “saída” do curso temporal é sobretudo sentida nas artes que nos transmitem a eternidade, que nos atravessa, quando somos um *sujeito contemplativo* que se deixa encantar pela Beleza. A extrema beleza de um quadro ou a beleza de uma peça musical põem-nos fora do tempo, em órbita e a levitar no mundo da fantasia.

³³V.J., “Or le savoir devient vivant lorsqu’il est ému par la vérité et non lorsqu’il se contente de connaître. En général, la vérité doit être vécue en même temps que la vie. Et il vaut mieux être ému par la vérité sans la connaître que la connaître sans être ému, comme les professeurs et les conférenciers qui font de savants exposés. La vérité est donnée pour qu’on l’applique et non pour qu’on la proclame d’une chaire de professeur.”, *S.*, pp. 17 - 18.

Reconhecemos aqui o antigo pensamento de Dostoievsky, “*a beleza está já na eternidade.*”³⁴ *A arte salva o homem, a beleza salvará o mundo...* A corrente artística que melhor corresponde a esta filosofia do momentâneo é o *impressionismo* que, pelo próprio nome, se vê associada à “impressão do instante”. O Impressionismo é um *presentismo* que alude ao “presente” da vida instantânea que vai sobrevivendo graças aos instantes que se sucedem uns aos outros na ordem temporal. Antes de se assumir o “Impressionismo na Pintura” e o “Impressionismo Musical”, o *impressionismo* fala das *impressões* do concreto da nossa vida que são o objecto de estudo da *filosofia vitalista* e da *filosofia impressionista*. Como consequência, a arte impressionista vai estar toda ela virada para a Vida. Na II Parte deste trabalho, falaremos então do movimento impressionista, o que motivou o seu desenvolvimento França e o que o diferenciou de todos os outros movimentos artísticos daquele período.

No final do século XIX, pequeninos grupos de intelectuais, de poetas e pintores fermentavam na cidade de Paris prestes a viver o rasgão da modernidade que se avizinhava. O grande Modernismo estava latente e soluçava nas almas dos artistas sedentos de novas experiências e dispostos a conceber algo fora do convencional. Não havia, pois, grandes fronteiras entre os movimentos artísticos que pululavam por toda a parte, influenciando-se, roubando ideias, aperfeiçoando-as com a finalidade de se alcançar uma nova forma de estar... *Impressionismo*, *Simbolismo* e *Realismo* deixam-se confundir no grande entusiasmo e curiosidade dos jovens artistas que querem “reformular” a arte, ditar-lhe novas regras e parâmetros estéticos. As questões levantadas pelos “pintores impressionistas” giram todas elas em torno de uma nova forma de “percepção”, de “visionar” e de criar um “ponto de vista” e uma “veduta” do que estão a observar. Uma forma de sentir a natureza e de conceber a “paisagem” de uma outra maneira, que não tinha sido feita assim anteriormente, como analisamos no *Capítulo 4. Paisagens da Impressão*. Colocam em relação a problemática da *percepção*, da *representação* e da *metáfora*, que se desenrola a partir da literatura, da poesia e da pintura, que dialogam entre si. É por este motivo que designámos os primeiros capítulos de *1. Ut pictura poesis*, “*1.1 O itinerário impressionista – Considerações estéticas e literárias*” e “*1.2 O devaneio simbolista e a fantasia da ‘representação’.*” Atendendo

³⁴Basile Zenkovsky, “«La beauté est déjà dans l'éternité...» Les émotions esthétiques sont en fait mystiques, en ce sens qu'elles poussent notre âme vers Dieu; et dans des documents récemment publiés nous lisons: «L'Esprit Saint est l'intelligence immédiate de la beauté, la conscience prophétique de l'harmonie et donc la tendance incessante vers elle.»”, *Histoire de la philosophie russe*, Tome I, trad. C. Andronikof, 2 vol., Paris, Gallimard, 1992, pp. 474 - 475.

ao que nos diz o estudioso Miguel de Beistegui, o princípio do século XX, com o “impressionismo” gera uma enorme tensão no domínio da Estética que não sabe se se há-de posicionar do lado do “sensorial” ou do “formal” e o meio-termo que permite solucionar a oposição é recorrer à “metáfora”.

*A questão a saber é que lugar se deve dar à arte, que não é nem uma matéria do sentido e, desta maneira, do conceito; nem é uma matéria sensorial, desta maneira, da impressão bruta. Como poderemos estabelecer a relação da arte com a matéria sem cair, quer no formalismo que valoriza a arte negando-a, ou seja, extraindo-lhe a Ideia que a transcende, quer no bruto materialismo, que nos remete para a matéria como já se sabe, e que por conseguinte acaba por negá-la, mas através da sua reprodução de um modo idêntico e empobrecido? (...) Entre a imanência da matéria e a transcendência da forma, existe um espaço (e um tempo), o qual na falta de uma expressão melhor, eu sugiro que lhe chamemos hipersensível. Entre a impressão e a ideia existe na obra de arte, a operação que nela se dá, eu quero sugerir, é metafórica..*³⁵

O problema é que o Impressionismo que parece nos reencaminhar para uma visão directa e límpida da realidade, sem o velamento do Simbolismo, o que acabaremos por verificar é que a própria filosofia da “impressão” também possui um lado metafórico, muito embora seja diferente daquele que é elaborado pelos poetas simbolistas. A *Filosofia do Dia* dos impressionistas, como declara Jankélévitch cria antagonismo com a *Filosofia da Noite*, a dos simbolistas que seguem o antigo Romantismo. A única maneira de se conciliar a ambas as inclinações é o que ele vai chamar de *Metaempiria* – uma “metafísica do meio-dia” que é a hora da luz clara e brilhante, sem sombras, que precisamente por ser tão clara, cega-nos... e, neste sentido, é obscura. O máximo da luz também cria cegueira e escuridão no nosso intelecto racional que não consegue discernir como deve ser. A Meta-Empiria, pelo próprio nome indica, de imediato, que é uma concepção “metafísica” e “empirista” ao mesmo tempo, na medida em que o autor rejeita a Metafísica tradicional, e resolve estabelecer a sua

³⁵Miguel de Beistegui, “The question, then, is to know how to give art a place that is a matter neither of sense, and thus of the concept, nor of the senses and thus of a brute impression. How can we make of art’s relation to matter without falling either in formalism, which values art by negating it, that is, by extracting from it the Idea that transcends it, nor in brute materialism, which refers us to matter as what we already know, and which therefore ends up by negating it, but through its identical and impoverished reproduction? (...) Between the immanence of the matter and the transcendence of the form, there is a space (and the time) of what, for lack of a better word, I suggest we call the hypersensible. Between the impression and the idea there is the work of art, the operation of which, I want to suggest, is metaphorical.”, *Aesthetics after Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*, NY, Routledge, 2012, pp. 3-4.

versão que é a da *metafísica do concreto*, a do Vitalismo e a do Impressionismo, que se dá através da “experiência intuitiva” daquilo que “aparece” na realidade enquanto fenómeno luminoso que se oferece ao nosso espírito. Expomos este tema no *Capítulo 2. Simbolismo ou Impressionismo, O Horizonte Metaempírico da Arte*. Acabaremos por concluir que o Impressionismo apoiando-se numa *metaempíria* e numa *ontologia do sensível* que transita *do Olhar ao Ouvido*, vai alternando entre estes dois sentidos: o ‘desejo de ver’ transforma-se num ‘desejo de ouvir’ e completa-se nesse sentido auditivo. E a questão da *paisagem* que nos remete para uma perspectiva e ‘ponto de vista’ exterior, será capturada pelo ouvido de uma maneira misteriosa por uma *audição interna*. A *ontologia visual* leva a uma *ontologia musical* e, dela, somos transportados para a *filosofia da impressão* filo-musical de Jankélévitch.

Já introduzia a filosofia de Schopenhauer que, entre todas as artes, a Música se impõe ao homem erguida num pedestal como a Rainha que está acima de tudo e “*avant toute chose*” no verso de Paul Verlaine. A arte musical é a literatura do coração que começa onde o discurso termina, acrescentava Nikolai Nevsky, a que mais se aproxima da *Quintessência* e que se movimenta a partir do *sopro* do *Espírito Santo* que “*intercede por nós com gemidos inefáveis*”.³⁶ Aquela arte que vive do ritmo das vibrações que pairam no *ether*. O que é a música senão a “*voz do silêncio*” de que nos fala a *Teosofia* de Helena Blavatsky?³⁷ Antes de ser uma realidade audível, a música começa por ser silêncio que se perscruta na audição interna do “ouvido interior” do artista que aprende a escutar os sons inteligíveis. A irreversibilidade do tempo, geradora de tristeza e melancolia, vai ser a principal característica da arte musical, pois a música é tempo, vive do tempo e consome-se no tempo. Toda a experiência musical é da ordem do efêmero, manifesta um charme e um poder de encantamento no homem que Jankélévitch compara a um *perfume* que nos deixa inebriados.

A III Parte, destinada somente à Música, vai ser organizada seguindo o modelo que formulámos para o percurso antecedente. Falaremos primeiro das influências do período romântico, no *Capítulo 1. O ‘pré-Impressionismo’ do Romantismo Musical, 1.1 Vestígios de uma Estética da Natureza, 1.2 A Música Russa – Naturalismo, Realismo e Simbolismo*. Neste caso, o que lhes chegou sobretudo de Schumann e Liszt, tendo em conta a avaliação que fora feita por Georg Simmel sobre a *estética romântica*; e o que lhes chegou dos compositores russos do *Grupo dos Cinco*, onde se salienta a figura de

³⁶ Evang. Rm 8, 26-27.

³⁷ V.J., “L’autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s’appelle Musique.”, *M.I.*, p. 190.

Korsakov, o precursor do *Impressionismo* na Rússia, misturado com o Simbolismo, no *Capítulo 2. Rimsky-Korsakov, Volkhova – O fundo do oceano*. Já em território Francês, teremos o “Pai dos impressionistas”, o excelente pedagogo Fauré, cuja música ajudou a solidificar o *estilo* propriamente francês, analisado no *Capítulo 3. Gabriel Fauré, Ève – A água da fonte e do rio*. E os dois *enfants terribles* Debussy e Ravel no *Capítulo 4. Claude Debussy, Mélissande – A água do lago* e *Capítulo 5. Maurice Ravel, Ondine – A água do mar*. É de notar que todos estes capítulos estão subordinado a uma figura feminina mitológica que representa o que Jankélévitch baptizou como “*Estética da fluidez e da liquidez*”...³⁸ Considerando que cada um dos compositores traz consigo um grande repertório de composições, a nossa pesquisa centrou-se mais nas criações que nos sugerem o “carácter aquático” da música e, mais que tudo, deu-se relevância ao piano dada a preferência de Jankélévitch por este instrumento. No plano inicial de trabalhos, ainda se pensou incluir Isaac Albéniz entre os impressionistas franceses, mas a verdade é que nenhuma figura feminina aquática sobressaía nas suas peças musicais. Por brincadeira, até costumamos afirmar que ele não é um compositor da “água”, mas do “vinho”, tanto que as suas obras seguem mais os ritmos calientes e latinos de Espanha. Seria muito possivelmente um tema para uma investigação posterior, por exemplo, a presença do mediterrâneo e do espírito ibérico nos impressionistas. De relance, ainda abordamos este tema no último capítulo sobre Ravel. O nosso entusiasmo permitir-nos-ia continuar a escrever muito mais sobre Vladimir Jankélévitch, mas por uma questão de metodologia, somos forçados a restringir a nossa investigação, com a promessa de que talvez, no futuro, ainda possamos continuar a desenvolver mais o pensamento deste autor que, mais do que um filósofo, acabou por se tornar um “amigo” e um “companheiro” durante todos estes anos que estivemos rodeados por ele.

³⁸ V.J., “esthétique de la fluidité”, *R.*, p. 35.

I Parte
VIDA, TEMPO E *IMPRESSÃO*

A Descida ao Concreto
A filosofia impressionista e integral do ser

1. A Herança do Romantismo Russo

Realismo Místico e Vitalismo

A Estética do Romantismo, que antecede o Impressionismo do ponto de vista histórico, apresenta certos aspectos que servem de charneira para o aparecimento e consolidação das primeiras ideias impressionistas. Mais do que o Romantismo alemão, Vladimir Jankélévitch entende que, na Rússia, a filosofia romântica é acentuadamente naturalista pela valorização da “vida”, não só no sentido biologista da geração sucessiva dos seres, mas no sentido de um *vitalismo* que dá relêvo à noção de “vida” como conceito fundamental em torno do qual se fundamenta uma nova teoria filosófica. No seu ensaio *“Les thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine”*, publicado em 1925 pelo *Institut d'études slaves* de Paris,³⁹ Jankélévitch escreve uma síntese das divergências do pensamento russo e traça linhas directrizes, desde a sua origem até à actualidade, que fazem conectar a filosofia russa com o Irracionalismo, o Vitalismo e o Impressionismo da filosofia francesa de Maine de Biran e de Bergson. Trata-se de um pequeno ensaio de juventude, de difícil leitura, devido às inúmeras referências e citações de autores pouco conhecidos, que nos revela o processo de criação do pensamento russo como um percurso não-linear e um bocado disperso. Este texto é útil como ponto de partida para analisar a relação entre a filosofia russa e o Ocidente, ao mesmo tempo que nos permite tomar contacto com os pressupostos filosóficos do próprio Jankélévitch. Ao lê-lo, temos a percepção que a Rússia está intimamente presente na sua obra, do ponto de vista da Ética e da Estética impressionista, embora um investigador mais incauto pudesse concluir que é uma terra de filósofos “secundários” sem relevância, em comparação com o contexto filosófico ocidental.

Sendo assim, de que maneira a filosofia russa influenciou o Impressionismo? Porque motivo fará sentido iniciarmos a nossa investigação com os filósofos eslavos e com um tipo de pensamento de cariz mais oriental? Jankélévitch vai explicar-nos que existe um tipo de mentalidade naturalista na Rússia e que os escritores, filósofos e artistas, do final do século XIX, parecem ser pequeninos impressionistas que lançavam já uma nova percepção da realidade. Claro que ainda não faziam uso da expressão

³⁹ Actualmente publicado na colectânea *Premières et dernières pages*, Paris, Seuil, 1994, pp. 101 - 130.

“impressionismo” nem estavam directamente relacionados com o movimento impressionista, que despontaria na pintura francesa já no princípio do século XX. No entanto, devemos ter em conta que todo e qualquer movimento artístico implica sempre antecedentes e influências, e o papel da Rússia não é de somenos importância na formação da filosofia vitalista e existencialista. Foi nas terras de leste que a “semente” do Impressionismo começou a nascer e é, neste contexto, que poderemos começar a tentar compreender a relação entre a Rússia e a França. O Vitalismo e a verdadeira filosofia da vida, a nova teoria da percepção que iria, mais tarde, aparecer com Bergson, Simmel e Jankélévitch deu os seus primeiros passos em Moscovo, nas correntes filosóficas mais marginais e dissidentes, que se anunciavam fora do academismo intelectual. Provavelmente será mais fácil entender a ligação entre Rússia e França, na música, do que na Filosofia. Entre a música russa e a música francesa há claras relações devido ao facto de muitos dos artistas de leste, que fugiram da sua pátria por razões políticas, terem-se estabelecendo em França, em Inglaterra e até nos Estados Unidos. Muitos artistas russos tornaram-se “cidadãos do mundo” e desenvolveram e fizeram obra fora do seu país. O percurso da presente investigação ilustra justamente esse caminho percorrido por Jankélévitch, caminho *saudoso* que começa por encontrar os elementos impressionistas no compositor Rimsky-Korsakov, salientando que ele influenciou de uma forma fundamental os trabalhos posteriores de Debussy e de Ravel. Quanto à Filosofia, o mesmo caminho retroactivo faz-nos recuar até ao passado do autor, até aos escritores, poetas e filósofos russos, como Dostoievsky, Tolstoy, Aksakov, Soloviev, que passaram a fazer parte da elite intelectual francesa, na altura em que os exilados russos iam dando a conhecer, aos franceses, a história do seu país. Os filósofos russos, que viviam em França, foram os verdadeiros mediadores entre as ideias russas, as suas correntes mais tradicionais, com o pensamento francês, então, em voga.

O que poderemos, por conseguinte, apreender da filosofia russa? Qual foi a sua originalidade? O que é que trouxe de novo que ainda não existia no Ocidente? Em que aspectos se pode reconhecer o Impressionismo? A Filosofia enquanto disciplina teve, entre os russos, um desenvolvimento demasiado tardio e os primeiros “filósofos” começaram somente a aparecer no século XIX, ainda muito presos ao Idealismo alemão. Dir-se-ia que os russos faziam uma *pastiche* das ideias do Ocidente. Jankélévitch defende, porém, uma *identidade* e uma *originalidade* à qual não devemos simplesmente

sobrepôr os conceitos trazidos do Ocidente.⁴⁰ Se afirmássemos que a Rússia não possui uma escola filosófica ou que os seus pensadores tratam meramente de repetir aquilo que foi pensado nas academias estrangeiras, estaríamos a ignorar a sua *alma* e o que a distinguiu do resto da Europa. O autor parece interpelar-nos no sentido de investigarmos com seriedade e atenção, sobretudo com maior humildade, toda a herança ortodoxa que tem sido pouco explorada nas universidades europeias. É que a Rússia tem o privilégio de estar entre o Ocidente e o Oriente e, nessa situação intermediária, confluem várias tradições, umas mais próximas do Ocidente e, outras mais longínquas, da sabedoria do Oriente. Veremos que existe um vasto património intelectual e literário, cujo “estilo” nunca foi, por assim dizer, “copiado” ou “imitado” de outros países.⁴¹

A par dos enormes conflitos políticos e sociais da época, a filosofia russa emerge num ambiente de muita controvérsia entre várias correntes a digladiar-se e sobrepôr-se sucessivamente umas às outras. As escolas de Moscovo, no final do século XIX, dividiam-se em duas grandes tendências de *Lebens-* e *Weltanschauungen* que tiveram as suas repercussões na filosofia contemporânea. Naquela altura, o Idealismo e o Criticismo marcavam as academias que, de um modo geral, se baseavam em tudo o que fosse escrito em alemão dada a credibilidade intelectual germânica. É certo que a hegemonia do Idealismo alemão ocorreu na primeira metade do século XVIII, mas o Racionalismo só chegou à Universidade de Moscovo no final do século, por intermédio dos escritos de Wolff. Os russos estavam divididos entre o Racionalismo, o Materialismo, o Positivismo e o Sensualismo, fazendo coincidir uma miríade de influências ocidentais que serão designadas como *zapadnitchestvo*. De um lado, ouvia-se o grito da modernidade do ocidentalismo (*zapadnitchestvo*) que será defendido por pensadores abertos às ideias e sistemas filosóficos de Kant e Hegel. Do outro lado, ouvimos os lamentos e os gritos de revolta das correntes eslavas nacionalistas, a *Eslavofilia*, que davam voz ao Romantismo russo. Por detrás da filosofia mais

⁴⁰Simone Zacchini, “La grande cultura russa, particolarmente quella di fine Ottocento, che si confronta e matura la propria identità guardando all’Europa, non ha mai inteso, così come non lo intende Jankélévitch, ripetere o scegliere motivi filosofici ed artisti alieni; piuttosto ha cercato nelle trame del proprio mondo, delle proprie origini, del proprio popolo basare un pensiero che, nelle sue esplicitazioni colte, doveva necessariamente chiarirsi e confrontarsi con i modelli occidentali. In questo sens, pertanto, va collocata la lettura jankélévitchiana del mondo russo, una lettura attenta a non sovrapporre la filosofia francese a quanto di più ricco e vitale vi era in quel paese.”, *L’Altra voce del Logos, Filosofia, Musica e Silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, p. 98.

⁴¹Consultar, a este respeito, a obra *L’idea russa* de Tomas Spidlik que tem precisamente como finalidade encontrar o traço específico do pensamento russo, aquilo que é característico da Rússia, a sua história e a sua vocação universal em relação dos outros povos, tendo como ponto de partida o pensamento eslavo e demonstrando a forma como influenciou o pensamento e a teologia ocidental.

académica que decorria nas universidades influenciada pela Europa, escondiam-se as verdadeiras correntes eslavas (*pochvennichestvo*) que exaltavam a vida simples e rural dos camponeses com as suas tradições culturais e religiosas que, mais tarde, facilitarão o nascimento do Comunismo. A *Eslavofilia* teve como precursores camponeses, nómadas e peregrinos de origem muito humilde, Aleksey Khomyakov, Ivan Kireevsky e Konstantin Aksakov que resolveram contestar a mentalidade positivista e desejavam fortalecer a identidade nacional do povo russo, protegendo-a daquilo que era estrangeiro. Não faz parte da mentalidade dos russos dirigirem-se apressados para a modernidade ocidental, eles preferem alongar-se nas memórias do passado ancestral da nação. Assim a melhor maneira de reagir contra os excessos do Positivismo e do Materialismo do Ocidente era uma *filosofia da vida* eslava que, de acordo com o seu movimento retrospectivo, fundava-se numa espécie de “Cristianismo Primitivo”, na doutrina da antiga Patrística grega e da Mística oriental de São Gregório de Nissa, São Gregório Nanzianzeno e São Basílio. Por aqui começamos a entender a razão que leva Jankélévitch a debruçar-se tanto sobre a Mística, como ele próprio afirma: “*Quando eu era mais novo, apreciava ler enormemente os Padres da Igreja. Nomeadamente os Padres gregos, pelos quais tinha uma predilecção. Lia muito Gregório de Nissa e os outros. (...)*”⁴²

Como a Rússia é mãe de uma enorme riqueza cultural que, em parte, se deve à sua extensa expansão territorial, a formação étnica da nação tão pouco se explica satisfatoriamente se não se tomar em consideração a geografia física do país, ou seja, a ausência de desigualdades de terreno e a variedade de vias fluviais diversamente orientadas. Estes factores, por um lado, facilitam a difusão étnica do povo, por outro lado, a intromissão de elementos estranhos, pois não há defesa natural contra as incursões de inimigos exteriores. As circunstâncias dão azo a uma mistura genético-biológica, religiosa e filosófica de tantas “fusões” e “sincretismos” que os traços do Ocidente e do Oriente são quase indiscerníveis no povo russo.⁴³ Do ponto de vista religioso, o conglomerado eslavo tinha origem em tribos e grupos de camponeses que viviam segundo as suas crenças pagãs e foram entrando em contacto com a fé cristã através das contínuas e estreitas relações comerciais que a Rússia antiga mantinha com

⁴²V.J., “Quand j’étais beaucoup plus jeune, j’avais la faiblesse de lire énormément les Pères de l’Église. Notamment les Pères grecs, pour lesquels j’avais une prédilection. Je lisais beaucoup Grégoire de Nysse et les autres [...]”, Guy Suarès, *Vladimir Jankélévitch*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 81.

⁴³Desde o século IX, as populações disseminadas no centro, norte e noroeste da Rússia europeia constavam de numerosas tribos de origem eslava e finesa. Com a invasão de Gengis Khan, no século XIII, juntou-se aos dois grupos citados um terceiro, o mongólico.

Bizâncio. No momento em que o Cristianismo chegou, não foi bem vindo e geraram-se conflitos entre a autocracia cristã aristocrática que pretendia converter os camponeses e os povos das montanhas ao Deus único e terminar com o Politeísmo pagão centrado na diversidade dos deuses. Essa dualidade entre *Paganismo-Cristianismo* foi designada de *dupla crença* (*dvoyeveriye*) e, mesmo nos nossos dias, ainda persiste na cultura e na filosofia ortodoxas. À semelhança de outros povos “arianos”, os eslavos começaram por adorar as forças da natureza: o sol, o céu, o vento... Os mitos pareciam obcecar o povo que, na sua ignorância e iliteracia, viviam isolados nas suas pequenas aldeias e não tinham outro tipo de conhecimento ou orientação. Como se sabe, a palavra Paganismo⁴⁴ deriva da crença no *deus Pã* que era o protector dos camponeses e pastores, do gado e das montanhas. Dado que a sociedade era maioritariamente agrícola e dedicava-se ao cultivo da terra e dos animais, as pessoas identificavam-se com esta divindade. Em nenhum país do mundo, o agricultor está tão sujeito ao domínio da natureza como na Rússia, o que o predispõe à acreditar no fatalismo. Tudo parecia remeter os russos para uma religiosidade mais primitiva e arcaica de um *Animismo Xamânico*, que se assemelha ao *Xintoísmo* japonês. O cosmos envolvido numa *anima mundi*, um “pampsiquismo” onde os seres vivos e os elementos da natureza eram concebidos como deuses dignos de veneração, que aguardam a nossa devida reverência.⁴⁵ Apesar do Comunismo se ter empenhado em aniquilar as tendências mágicas e espíritas, confirma-se um *Panteísmo* primordial, segundo o qual o divino, o homem e todos os seres vivos e elementares estão unidos numa harmonia cósmica, repleta de sentido e significação. O desejo de preservar as tradições leva o povo a tentar comunicar-se com as almas dos antepassados para aconselhamento espiritual. Seria uma forma de lidarem melhor com a imprevisibilidade da vida, os cataclismos e a instabilidade da natureza. As grandes mudanças entre as estações do ano fá-los

⁴⁴Carlos João Correia, “A palavra «paganismo» tem, como se sabe, na linguagem quotidiana, um sentido pejorativo. Literalmente, «pagão» (*paganus*) é, na designação latina, o habitante das aldeias (*pagi*), qualificação que traduz o facto histórico do Cristianismo primitivo ter triunfado nas grandes cidades do Império e não tanto nas aldeias onde se preservaram as antigas tradições religiosas. Se a distinção entre «cristãos» e «pagãos» parece reflectir uma mais antiga, aquela que opunha os povos da Aliança a todos aqueles que dela estavam excluídos, isto é, os gentios (os *goim* na terminologia hebraica), rapidamente, no seio da civilização cristã nascente, o termo «pagão» parece assumir um tom depreciativo, senão mesmo acusatório, ao indiciar crenças supersticiosas, mágicas, idólatras próprias da ignorância das gentes do campo. E esta acusação, tantas vezes, violenta e persecutória, manteve-se durante séculos, só oficialmente desmentida no segundo Concílio do Vaticano (...) não só se promove uma reconciliação da Igreja cristã com as outras grandes religiões hodiernas, como se reconhece o valor profundo das antigas religiões pagãs.”, *A Religião e o Sentido da Vida – Paradigmas Culturais*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 71 - 72.

⁴⁵Estas práticas presentes nas civilizações muito antigas ainda hoje se encontram nalguns povos da Mongólia e nalgumas tribos de Esquimós.

procurarem ajuda, um tipo de apoio religioso que presta culto à natureza a quem consagram várias festas populares que se adaptariam ao calendário cristão. Havia um grande apego a rituais que celebram o Solstício e o Equinócio, a vinda da chuva para regar os campos e a luz do sol maternal que faz crescer as plantações. O Xamanismo, oriundo da zona da Sibéria, sentia em cada ser vivo um espírito distinto, mesmo as plantas e as árvores possuíam uma *anima*, o que no Japão se designa de *kamis*, as forças dos elementos da natureza. Como diria o antigo filósofo grego Tales de Mileto, “*tudo está cheio de daimones*”⁴⁶ e a natureza viva clama pelo homem. O *xamã* no seu papel de sábio, feiticeiro e curandeiro, conseguia interpretar e comunicar com esses elementos, aprendia a controlar ou a manipular certas forças para benefício da tribo. A antiga Mitologia e o Xamanismo tornam-se, com efeito, inseparáveis do Cristianismo Ortodoxo por mais que os queiram erradicar no momento da “conversão” da Rússia ao Cristianismo. O Paganismo já estava muito enraizado no folclore e os primeiros cristãos eram uma reduzida elite nobiliárquica que, a pouco e pouco, foi passando a palavra e os ensinamentos de Cristo entre os camponeses e não tinham força para se oporem à tradição oral vivida entre o povo.⁴⁷ Como o povo não sabia ler e continuava a falar através de uma série de dialectos que se apoiavam-se nas lendas e narrativas da *tradição oral*, transmitidas regularmente, eles orientavam a sua vida com base em histórias sapienciais susceptíveis de serem interpretadas pelos mais simples dada a sua acessibilidade. Conta-nos Nicolai Leskov, o escritor mais nacional e popular dos russos, acerca do valor do “acto de narrar”, de como todos se reúnem em torno do contador de histórias e que esse momento é “sagrado” e funciona como uma “liturgia pagã” que vinca os laços de confiança e amizade. Em português, as histórias teriam o mesmo efeito que os nossos provérbios que parecem tão claros e, ao mesmo tempo, enigmáticos como as parábolas de Cristo.⁴⁸ *Skazi*, o termo empregue para “conto oral”, *skaza*, o

⁴⁶Citação de Tales de Mileto feita por Aristóteles, *De anima* A 5, 411 a 7.

⁴⁷Os ensinamentos cristãos passaram a ser conhecidos a partir da tradução da Bíblia escrita numa língua eslavo-eclesiástica criada por dois irmãos gregos, os santos Cirilo e Metódio. O autor do alfabeto eslavo *cirílico* (*Cirílitsa*), São Cirilo, adaptou o alfabeto grego por uma alteração das letras, que inclusive têm alguma semelhança entre si, e adicionou-lhe algumas letras orientais, judias e coptas. A fé cristã introduzia na Rússia noções que exigiam um sentimento mais profundo do abstracto e uma maior flexibilidade da língua.

⁴⁸Seria importante consultar o texto de Gilberto Safra, psicanalista e investigador brasileiro muito ligado à Ortodoxia russa, que usa inclusive a “espiritualidade oriental” aplicada nas suas sessões de terapia com os pacientes. Passamos a citá-lo: “Leskov relata a questão de narrar na tradição dos camponeses russos por meio do cinto usado por eles. Para os camponeses russos usar cinto era vital. Eles usavam aquelas camisas largas, com cinto, porque, para eles, o cinto os protegia do mal: enquanto estivessem com o cinto o diabo não chegaria perto. Na tradição só se tirava o cinto em duas situações: ao fazer amor, o que significava que a pessoa precisaria estar aberta, completamente despida, para que uma criação pudesse

“dito” une-se com *rasskaz*, a “narrativa”, que Jankélévitch traduz como “*récit*”: *Skazkou skaji* – “Conta-nos um conto!”⁴⁹ repetem os ouvintes entusiasmados a celebrar a força das palavras.

O mundo russo está alicerçado na crença e no *folclore paganista e cristão* do povo, dos *humilhados e ofendidos* de Dostoievsky, dos camponeses escravizados e cansados da vida, todos eles crentes fervorosos de mãos erguidas ao céu e aguardando a providência divina, a *Parusia* da vinda de Cristo que consolará e porá o fim a todo o sofrimento. A Rússia com os seus Invernos intermináveis, terra das paisagens e das planícies geladas e vazias, não poderia deixar de manifestar um sentimento amoroso de devoção, uma fé combinada com a nostalgia de Deus e a *esperança apocalíptica* de uma *Kitezhe* que nunca mais vem...⁵⁰ A própria Natureza sente *saudade* de Deus. Jankélévitch tem bem patente, no seu íntimo, os enormes conflitos políticos da Rússia, o desnivelamento da hierarquia social ingrata e a desigualdade extrema do estilo de vida dos *ricos* e dos *pobres*. Como é possível que numa mesma sociedade se pudesse exibir tamanha beleza, colorido, riqueza artística e arquitectónica que decoravam a vida exuberante e faustosa dos *Tszares* e, ao mesmo tempo, coexistir a escuridão, a negrura e a sujidade das mãos dos camponeses? Em vez de aguardar o Messias, a Rússia acreditava que a redenção universal viria, primeiro, por meio de uma santidade praticada no seu seio da *nação*. Mesmo na pobreza, o povo sentia-se privilegiado, *povo eleito*, sujeito à direcção do *Espírito* que o protege. Mas a fome e a miséria total, a doença espalhada por todo lado, conduziu-os à grande revolta bolchevique. Esse bolchevismo que, se antecipava, numa espécie de *messianismo*... A Ortodoxia da “recta interpretação” dos caminhos divinos deixava-se confundir. O seu Cristianismo estava perturbado, e não clarificado, por diferentes heresias, desde o Arianismo, o Nestorianismo e o Morfismo, etc.

Entre todas estas contradições e polaridades contrastantes despontava a *alma russa* e o pensamento filosófico que, com muita dificuldade, se queria afirmar no seu

acontecer; e quando se estivesse frente a uma crítica como parte do aprender. A crítica seria tão sagrada que seria preciso tirar o cinto para recebê-la. A crítica, nessa perspectiva, viria do alto, do divino. (...) É preciso tirar o cinto, nestas situações, pois seria preciso estar aberto à possibilidade do conto nos transformar.”, *Desvelando a memória do humano – O brincar, o narrar, o corpo, o sagrado, o silêncio*, São Paulo, Edições Sobornost, p. 32.

⁴⁹V.J., *M.H.*, p. 75.

⁵⁰V.J., “(...) par exemple le christianisme pravoslave, plus pénétré d’esperance apocalyptique, plus eschatologique que le catholicisme, attache une importance toute spéciale au retour du Christ et au «second avènement», et fait honneur au Dieu qui vient ; la sublime légende de la Ville invisible de Kitiège en est le témoignage. Mais déjà dans le prophétisme biblique la conscience s’était passionnément ouverte à l’espérance de la Jérusalem future.”, “Bergson et le Judaïsme”, *H.B.*, p. 278.

estilo nacional. Se atendermos à produção filosófica e artística desta época, compreendemos a intenção de Jankélévitch quando salienta na Rússia o “princípio” da *filosofia impressionista*. O ideal de *Imanência* do Paganismo e o ideal de *Transcendência* que tem como horizonte o Paraíso Celeste *fazem Deus descer à terra*. O movimento de *regresso ao concreto*, pelo qual a Eslavofilia virando-se para a matéria, experiencia o Sagrado na Natureza e não fora dela. O homem é apresentado como um ser orgânico, encarnado e material, rodeado por uma *bioesfera* de outros seres num cosmos incomensurável que não pode ficar à parte da experiência religiosa.



Ivan Shishkin, *Manhã na floresta de pinheiros*, 1889.

Na pintura russa, dos finais do século XIX, o tema da *paisagem* e da *natureza* parece ilustrar o pensamento filosófico e a devoção religiosa que caracteriza a mística naturalista eslava. O artista Ivan Shishkin concebeu um conjunto de pinturas de paisagens, bosques e florestas, onde põe o homem a deambular no meio do *habitat* dos animais, integrado no meio ambiente. O sujeito procura sentir qual o seu lugar no mundo entre os animais e coabitando o mesmo espaço. É como se o papel do *místico* já não nos remetesse para o interior de nós próprios, numa atitude concentrada e introvertida da *criatura* em diálogo com o *Criador*, mas para um sentido mais amplo, extrovertido e integral de toda a Vida da Natureza. O homem de “coração aberto” que absorve toda a força e energia da natureza dentro de si.⁵¹ Quando não existe esta base concreta do fenómeno religioso, haverá uma tendência a que a espiritualidade se torne

⁵¹V.J., “Car, comme tout est lié sympathiquement à l’intérieur du macrocosme et à l’intérieur de l’âme, ainsi l’âme découvre de soi aux choses une foule de liens nouveaux, des sympathies entre les sympathies ; tous les bruits de l’univers trouvent leur écho dans la conscience, et inversement la conscience recouvre son pouvoir magique sur les bêtes, les fleurs et les métaux; (...) Ainsi l’âme romantique n’est plus isolée dans le monde.”, *NT*, p. 267.

uma quimera ilusória, pois a base vivencial é que justifica, dá solidez e realismo à experiência do Sagrado.⁵²

Como sabemos, um dos autores mais célebres que trabalhou exaustivamente a questão do “Sagrado” foi Mircea Eliade e, na mesma esteira, encontramos Jean Pryzluski, um investigador francês de origem polaca, menos conhecido, que desenvolveu vários estudos de Etnologia sobre o Oriente. Ambos apresentam a *natureza enquanto local sagrado*, adianta inclusive Eliade, que as paisagens, pedras e árvores são uma manifestação do sagrado e reflectem o poder do Todo. A pequena obra de Pryzluski, *La participation* de 1940, fala-nos da “floresta” e da “árvore” como símbolos que representam o estado de totalidade e harmonia do homem com a natureza. São inumeráveis os mitos e as divindades, os cultos e as tradições religiosas, as lendas e as crenças, que se multiplicaram em torno do mundo vegetal. A árvore é a forma da natureza que representa a vida e a continuidade sagrada dos mundos espiritual, cósmico e físico. O *Hommo Telluricos*⁵³ assume o seu devido lugar no mundo, submetido à mãe natureza e, ao mesmo tempo, jogando com as suas leis através de rituais pagãos. A sua posição parece alimentar-se na *dupla crença* russa, segundo a qual as crenças primitivas são conjugadas com o Cristianismo. Na Bíblia, o “jardim do Eden” chama a nossa atenção para a “árvore da vida”, aquela cujo “fruto proibido” assegurava a ingenuidade infantil, a pureza e a sensação de plenitude, que depois veio a ser perdida e que precisa de ser reatada através da Religião, do Mito e do Rito. A árvore intacta eliminava a dualidade do Bem e do Mal, sem o conflito de opostos e sem o estado de separação. Para os cristãos, o regresso ao Paraíso implicaria retornarmos a essa “árvore sagrada”, o ponto de encontro entre a materialidade da natureza (as suas raízes presas à terra) com a leveza etérea da copa frondosa, cujas folhas alcançam as nuvens do Céu. A “árvore” que se levanta debaixo para cima é a figura central nas pinturas de Ivan Shishkin, que nos remetem para o mundo verde e vegetal, na sua metamorfose permanente, e vêem na *Árvore* a verticalidade alusiva ao mundo espiritual. O falecido padre jesuíta Prosper Monier entrecruzava o divino com a natureza referindo na bela frase “*Deus dorme no mineral, sonha no vegetal, revela-se no animal, pensa e ama no homem.*”

⁵²Carlos João Correia, “Sem a consciência de si próprio como ser real, sem a descoberta de nós mesmos como seres incarnados, dificilmente se poderia revelar a diferença do que é, em si, real e do que é meramente ilusório. O sagrado domestica o Outro absoluto e torna-se princípio de consagração da nossa própria existência.”, *A Religião e o Sentido da Vida – Paradigmas Culturais*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 69.

⁵³Ligado ao Paganismo, veja-se o interessante artigo de Gilberto Lascariz (coord.), “Por debaixo do solo esconde-se esse Homem-Raiz, o Homem-Animal-Ave-Árvore Invertida, o Homem Verde e Xamã.”, *Mandrágora, O Almanaque Pagão 2009*, Sintra, Zéfiro, 2008, p. 10.

No mesmo prisma de ideias, iremos encontrar Teilhard de Chardin quando defende a noção de uma “missa cósmica”, em *Hymne de l’Univers, La messe sur le monde* de 1923. Nele, a Eucaristia cristã, em vez de manter o seu lugar formal dentro das quatro paredes de uma igreja, é realizada no exterior e em união com a vida da natureza e os seus “quatro elementos”. Muitos dos seus escritos rejeitados pela Igreja da sua época, defendiam que Deus e o Universo mantêm uma relação criativa e dinâmica assente numa cosmogénese espiritual e evolucionista. O mesmo dizia Henri Bergson em *L’évolution créatrice*, de 1907, que tentava demonstrar que a evolução das espécies, ao estilo de Darwin, precisava de ter em conta a espontaneidade criadora do universo. Há um poder espiritual na *matéria* criada por Deus (“*santas potências da matéria*”), o próprio Cristo, pela valorização dada à sua encarnação, dá-lhe esse poder e nós devemos reconhecê-lo e respeitá-lo, honrá-lo através uma liturgia ritual, pela qual comungamos com o seu “corpo” e o seu “sangue”. O filósofo, o homem religioso e o cientista coabitam dentro de Chardin, e estas suas facetas procuram na Ciência uma continuidade do Mito e da Religião,⁵⁴ unidos pela vivência mística. Por essa razão, a sua atitude é idêntica à dos filósofos russos no seu esforço de uma *síntese orgânica* entre espírito e matéria, espiritualismo e materialismo. Os russos vêem a religião nesta dualidade, o Deus de Amor, objecto de estudo da Teologia, mas um Deus que atravessa a natureza e que pressupõe uma Teologia - Filosofia da Natureza. Obviamente, uma noção de natureza (*physis*) diferente do modo como é perspectivada actualmente. A matéria (*hylé*) deixa-se personificar por seres que animam os quatro elementos: *fogo, terra, ar e água*. À semelhança de Nietzsche que buscava a sua inspiração nas origens pré-socráticas da Filosofia, a filosofia russa revive a noção de *hilozoísmo* jónico e estoico segundo o qual o universo é dotado de uma sensibilidade e animado por princípios (*arkhé*) activos.

A exortação “*olhai os lírios do campo...*” nas palavras de Cristo, no Evangelho, toca-nos pela simplicidade divina do Mestre e sentimos uma sabedoria de vida através

⁵⁴Urbano Zilles, “Teilhard de Chardin pretende solucionar a querela milenar entre materialistas e espiritualistas. (...) Os materialistas falam do mundo e das coisas como se nelas somente existisse a dimensão exterior. Os espiritualistas voltam-se tanto à introspecção, que só vêem a intimidade dos objectos. (...) A filosofia cartesiana do século XVII, caracteriza-se pela distinção fundamental e acentuada entre a *res cogitans* e *res extensa*, (...) O cartesianismo segregou natureza e espírito, cortando-lhes toda e qualquer ponte de união. Indirectamente, o cartesianismo favoreceu duas correntes filosóficas opostas: o idealismo do século XVIII e o materialismo do século XIX. Teilhard apresenta uma síntese orgânica. (...) A matéria é condição indispensável para o exercício de qualquer actividade espiritual. (...) Tudo o que o nosso corpo assimila deve ser espiritualizado. Todas as forças do universo devem espiritualizar-se. Graças à união matéria-alma-Cristo, cada qual de nós poderá conduzir parte do seu *ser* de volta a Deus. A matéria é a nossa escada de Jacob, a qual nos conduz ao Pai.”, *Pierre Teilhard de Chardin: ciência e fé*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, pp. 77, 79, 81.

da observação da natureza, próxima dos animais e das plantas que se exprime numa união amorosa, quase panteísta, entre os seres vivos, longe dos artifícios da complexa da sociedade humana.⁵⁵ A Natureza enquanto *Imago Dei* é exemplo e modelo para os nossos olhos. Basta saber escutá-la e ver os seus “sinais” e “sementes” (*semata*)... Como na singela expressão do *Príncipezinho*, “o essencial é invisível ao olhos”,⁵⁶ embora bem patente na pureza das flores. Aquela *rosa* e aquele *instante*, pelo o qual o *invisível* se torna *visível*, exige de nós uma “filosofia da percepção” para saber reconhecê-lo e para que o “toque” desse instante na nossa vida não passe indiferente.

A presença desta religiosidade prende-se, em primeiro lugar, com a noção do amor enquanto *Unum Necessarium* – “Uma só coisa é necessária”⁵⁷ – a *Verdade* que é *Amor*, acima de todas coisas, e que deve ser o foco exclusivo da nossa total devoção e contemplação. Porém, este amor não se realiza apenas no “amor do próximo”, dilata-se numa caridade por toda a Criação divina que inclui todos os seres vivos, os animais e a natureza. O homem como parte integrante de um ecossistema que ciclicamente se vai modificando e que acompanha as suas transformações interiores, como se existisse um ecossistema dentro de si próprio que segue o modelo da vida: *nascimento*, *geração*, *morte* e *renascimento* ou *ressureição*. Tudo o que morre volta a renascer na natureza e dentro da nossa alma, logo, o indivíduo é um *ser em devir e em transição*, aberto a inúmeras possibilidades... A ligação com a natureza trata-se da expressão máxima da *compaixão* – “*sofrer com*” os outros seres, partilhar da sua dor e sentir *empatia* e *simpatia* (do grego *sympatheía*) ao sabermos-nos colocar no lugar do *outro* que é uma parte de nós mesmos. Algo que precisa de ser aprendido, desenvolvido e cultivado numa dilatação amorosa e ardente de uma *caridade* que jorra do coração e que se entrega à Criação inteira.⁵⁸ O amor torna-se englobante na sua força conciliadora,

⁵⁵Lucas, 12, 20-32, “Considerai os lírios, como não trabalham nem fiam; contudo vos digo que nem Salomão em toda a sua glória se vestiu como um deles. Pois se Deus assim veste a erva no campo, que hoje existe, e amanhã é lançada no forno, quanto mais a vós, homens de pouca fé! Não procureis o que haveis de comer ou beber, nem andeis solícitos; porque os homens do mundo é que procuram todas estas coisas; mas vosso Pai sabe que precisais delas. Buscai antes o seu reino, e estas coisas vos serão acrescentadas. Não temas, pequeno rebanho; porque é do agrado de vosso Pai dar-vos o Reino.”

⁵⁶Antoine de Saint-Exupéry, *O Príncipezinho*, Capítulo XXI.

⁵⁷Lucas 10, 38-42 (Acerca de *Maria e Marta*) “O Senhor respondeu-lhe: Marta, Marta, andas inquieta e preocupada com muitas coisas, mas uma só coisa é necessária.”

⁵⁸São Serafim de Sarov, “O que é um coração caridoso?” (Pergunta-se S. Isaac o Sírio) – “É um coração que se inflama de caridade pela Criação inteira, pelos homens, pelos pássaros, pelas feras, pelos demónios e por todas as criaturas. Aquele que tem este coração não poderá ver ou lembrar-se de uma criatura sem que seus olhos se encham de lágrimas por causa da compaixão imensa que invade seu coração. E o coração suaviza-se e não pode mais suportar ver ou escutar um sofrimento qualquer, mesmo uma pena mínima infligida a uma criatura. É por isso que tal homem não para de rezar também pelos animais, pelos inimigos da verdade, pelos que lhe fazem mal a fim de que eles sejam conservados e purificados. Ele ora

unifica e “torna um” qualquer forma de dualidade ou contradição.⁵⁹ No *corpo místico de Cristo* somos uma pluralidade de pessoas que se reúne numa só natureza, que é a de Deus, e pela “comunhão” comungamos desse mesmo Espírito, colocamos “em comum” o que está disperso em nós. São Serafim de Sarov, um dos principais santos e místicos russos, falava da maneira como a sua alma era movida pelo Espírito Santo, que não só lhe aumentava a generosidade na oração, como se reflectia nos actos amorosos que destina a cada um dos seres, sem criar uma exclusão.⁶⁰ O amor não o deixa rejeitar os pecadores, nem a criatura mais repugnante, quer seja um animal feroz ou um réptil perigoso, o santo contempla amorosamente, transforma e converte a alma daquele que é visto.⁶¹

Seguindo a *Naturphilosophie* e a ideia de *organismo* do Romantismo alemão, a Eslavofilia afirmava que todo o universo é um *organismo espiritual* e que a Igreja Cristã unida enquanto “*comunidade espiritual de todos os seres*” era uma realização da *Sobornost*: o símbolo de união e de comunhão que une a matéria e o espírito, o real e o ideal, o plano horizontal e o plano vertical.⁶² O homem realizava em plenitude a sua *missão* estando em comunhão amorosa com os outros e não através do seu isolamento espiritual, na medida em que a pessoa considerada como *indivíduo* fica encerrada numa espécie de *solipsismo* e perde a noção do amor fraternal a que todo o homem é chamado

até pelos répteis, movido por uma piedade que é despertada no coração daqueles que se assimilam em Deus.”, *Pensamentos de S. Serafim de Sarov*, tradução do russo no site:

http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/seraphim_2_p.htm#_Toc18240284

⁵⁹Tomás Spidlík, “La persona non si conosce solo attraverso i suoi atti, ma anche attraverso ‘lo stato del suo cuore’. E questo suppone una certa conoscenza del passato e del futuro. Nel caso degli *startsi*, ciò che impressionava molto era la loro *kardiognosia* e *proaïresis*. Il loro dono di chiaroveggenza. Conoscere il cuore significa forse conoscere ciò che un altro pensa e vuole? (...) Si afferma allo stesso modo che Serafino di Sarov fosse un ‘divinatore’, benché egli stesso non accettasse affatto questa qualifica, poiché sosteneva che il cuore umano è un abisso che Dio solo conosce.”, *L’idea russa, un’altra visione dell’uomo*, Roma, Lipa Edizione, 1995, p. 163.

⁶⁰Alguns testemunhos relatavam que São Serafim tinha o dom da “leitura dos corações” (*kardiognosia*), da clarividência e da *proaïresis*, e quando sentia o que vai na alma de cada um, aproximava-se das pessoas, compadecia-se do seu sofrimento como se, ao olhá-la, visse a maneira misericordiosa tal como Deus a vê.

⁶¹O próprio Nicolai Leskov ecoando o pensamento de S. Serafim de Sarov, amava a terra e a natureza ao ponto de viver como vegetariano e tinha a intenção de começar a redigir um livro de receitas russas vegetarianas. Além de ser um estilo de vida saudável e higiénico, os *serdobolnikah* apresentavam-se como “vegans” religiosos que não suportavam provocar o mais pequeno sofrimento aos animais, o que reflecte uma tendência budista. Os críticos literários da época comentavam, em tom jocoso, este seu comportamento escrupuloso e Leskov retorquia com convicção que S. João Crisóstomo, Vladimir Soloviev e Tolstoï seguiam estes preceitos orientais do amor pela natureza.

⁶²Deve-se esclarecer que a Igreja, que aqui referimos, não é a tomada enquanto “instituição”, mas a Igreja é concebida como uma manifestação do “reino dos céus”, uma presentificação da verdadeira igreja invisível que é de natureza espiritual. Neste sentido, o que está aqui em causa não é o carácter institucional da Igreja Ortodoxa, mas o *caminho espiritual e místico* dessa mesma comunidade religiosa.

a viver segundo os ensinamentos cristãos.⁶³ Mediante a sua razão individual, o indivíduo não poderia aceder por si próprio à *Verdade*, nem encontrá-la dentro de si, se não fosse por intermédio de uma comunidade religiosa, dado que o esforço de trabalho, de procura e de investigação filosóficas realizados em isolamento não têm valor. Somente aquilo que é realizado num trabalho cognitivo comum, reunindo vários pensamentos em diálogo, pode resultar numa sabedoria de vida que estabelece uma união conciliadora e amorosa das diversas perspectivas.⁶⁴ O Comunismo acabaria por deturpar a beleza dos ensinamentos da *Eslavofilia* que sobretudo apregoava uma “irmandade” e uma “amizade espiritual” entre todas pessoas, sem haver a competitividade da *luta de classes* entre indivíduos numa relação desigual, onde uns se consideravam hierarquicamente superiores aos outros.⁶⁵

Com efeito, para os primeiros filósofos russos, a revivescência das tradições e dos mitos do Paganismo e a sua conexão profunda com a Mãe-natureza, recordava-lhes a proveniência da sua terra, do solo concreto, e salientava o que eles tinham de original: a *alma naturalista e impressionista*, que desmascarava a artificialidade da vida da nobreza, a sua “imitação” dos hábitos e costumes europeus como se o Ocidente fosse superior e mais evoluído. Os eslavófilos acusavam a nobreza de rejeitar aquilo que era próprio do seu país e estarem envolvidos num mundo luxuoso que os alheava relativamente ao povo que estava para lá das muralhas dos palácios. Este movimento popular, entre os mais desfavorecidos, não pretendia ser agressivo, violentar ou forçar uma luta política armada. Os russos sustentavam o seu pensamento no Evangelho, na

⁶³*Op.Cit.*, Basile Zenkovsky, “L’Eglise est la réalité première : en communiant avec elle, la personne se découvre soi-même non pas des manifestations empiriques et fortuites, mais dans son principe authentique et profond.”, p. 212.

⁶⁴Poderíamos já antever, neste aspecto, aquilo que foi, posteriormente, um dos princípios do Comunismo russo, ou seja, o facto da *colectividade* ou da comunidade social ter preponderância sobre aquilo que é *individual*, embora não se pretenda aqui somente salientar o poder ou a força do *colectivo* sobre o *individual*, mas demonstrar que o ideal seria viver numa perfeita *irmandade* e *comunhão* de amor. Semelhante filosofia de vida encontramos redigida na *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, artigo 29º, 1. “*O indivíduo tem deveres para com a comunidade, fora da qual não é possível o livre e pleno desenvolvimento da sua personalidade.*”

⁶⁵António Quadros, “A teologia da Trindade e do Evangelho Eterno penetrou também por via joanina e bizantina na cultura russa, influenciando poderosamente alguns pensadores como Krasinski, que escreveu “O Terceiro Reino de Espírito Santo” ou Merejkovski, autor do “Terceiro Testamento” do Cristianismo. Não é difícil descobrir o rasto do joaquimismo no próprio marxismo de leitura leninista e russa, muito embora projectada naquilo a que podemos chamar uma heresia reducionista do Espírito Santo. Assim a luta de classes, a luta do proletariado contra a burguesia e o capitalismo (contra o «Anti-Cristo»), visa a obtenção de uma ‘sociedade sem classes’ (equivalente sócio-económico da ideia religiosa da fraternidade universal), que é também uma Idade da Ciência, reduzida no entanto a um materialismo, isto é, um anti-espiritualismo, por substituição naturalista, positivista e cientista-materialista do conteúdo do fenomenológico-espiritualista das formas mentais hegelianas. O Espírito da Verdade confunde-se, porém, agora, com a ‘letra’ de uma pseudo-verdade científica imposta pelo Estado.”, *Portugal, Razão e Mistério*, Volume II, Lisboa, Guimarães Editores, 1987, p. 35.

amizade que Cristo exigia dos seus seguidores “cristãos”, que “faziam o bem” uns aos outros. Esta era a *Teologia da Trindade* vivificada pelo Espírito Santo que dinamiza as relações de amor e amizade, o elo e a coesão que estabelecem os laços de uma comunidade. Mais do que uma “sociedade” de trocas de serviços e de interesses, a noção de “comunidade”, no pensamento russo, visa a união religiosa de todos em igualdade, o que exprime justamente a expressão grega *Ecclesia*. Não é aquela igualdade que massifica todos numa “colectividade” de anónimos, mas um grupo onde a *pessoa* é reconhecida na sua singularidade.⁶⁶

Conectar a filosofia novamente com a religião e com uma *religião da natureza*, foi o esforço filosófico dos primeiros pensadores russos que irão dar primazia à *Mística Oriental* e à Igreja Ortodoxa valorizada pelo seu percurso ascético e espiritual.⁶⁷ O teólogo Vladimir Lossky considerava que a proximidade do eslavo com o grego e, por sua vez, com a Bíblia em aramaico, dava aos russos uma interpretação hermenêutica mais verdadeira das Sagradas Escrituras. O mesmo sentimento é partilhado por Jankélévitch que pressente na Rússia uma *consciência profética e messiânica* (*prizvanié*),⁶⁸ um maior apelo à dimensão do *mythos*, da alegoria e do símbolo.

Recordemo-nos que, no Ocidente, contrastando com os russos, o discurso teológico nos finais do século XII e durante o século XIII vai acentuando uma inclinação cada vez mais científica do pensamento que se afastará progressivamente da vivência religiosa. A Teologia que era concebida, no princípio, como um exercício pessoal da *intelgentia fidei* que não se separava da vida interior e espiritual, com o passar dos séculos, autonomiza-se da espiritualidade e passa a ser uma teologia dogmática, cada vez mais abstracta e intelectualista, que põe de parte a *Teologia mística*. O brilhantismo da racionalidade e da *dialéctica* aplicados à reflexão teológica, levou à separação entre a teologia e a vivência mística.⁶⁹ Tal como nos refere Jankélévitch, a Escolástica e toda a filosofia nominalista e conceptualista são

⁶⁶O *Messianismo* deturpado do *Comunismo* converteu este espiritualismo da *Eslavofilia* numa acção revoltada e vingativa. Os ideais de comunhão de uma *Ecclesia* tornaram-se uma acção armada que viria a destruir inclusivamente as igrejas e a proibir o culto e o uso de símbolos religiosos. O movimento que começou por ser *amoroso e religioso* afirmava-se num autoritarismo que dava azo a uma “propaganda” política repressora que, mais uma vez, escravizava que retirava a liberdade e o respeito que o povo sempre procurou conquistar.

⁶⁷ Basile Zenkovsky, “En effet, les philosophes religieux qui se rallient à l’Eglise orthodoxe deviennent les chefs d’un mouvement très hardi et fructueux qui cherche dans la conscience ecclésiastique la réponse à toutes les questions complexes et douloureuses de la vie.”, *Histoire de la philosophie russe*, trad. C. Andronikof, Tome I, Paris, Gallimard, 1992, p. 194.

⁶⁸V.J., “conscience prophétique de la Russie”, *Q.P.I.*, p. 83.

⁶⁹Jacob Needleman, *Lost Christianity* (trad. port. *Cristianismo Perdido*, São Paulo, Martins Fontes, 1987), “A fragmentação da oração contemplativa”, p. 123.

responsáveis pela fuga da realidade e da *experiência da vida*, porque querem impor-se como sistemas de saber superiores pela força da razão e do '*imperialismo do logos*'. Por conseguinte, a *teologia mística* não teve outra hipótese senão refugiar-se na interioridade subjectiva dos místicos, apartada de uma reflexão teológica ou filosófica e opondo-se, de certo modo, à razão. Segundo o autor, a filosofia russa e a vertente ortodoxa do Cristianismo tiveram o privilégio de nunca desenvolver este excesso de racionalidade e conseguiram permanecer, até ao século XIX, muito ligadas a uma dimensão espiritual esotérica, onde nem sequer existia ainda uma clara distinção entre Religião, Teologia e Filosofia. O seu pensar fora sempre religioso e místico e a própria literatura russa, como vemos exemplificada em Dostoievsky e Tolstoy, manifesta uma profunda *religiosidade imanente*.

Sem dúvida esta inquietude enraíza-se na religiosidade russa, menos deteriorada pela imensidade do saber, pela espessura e pela rigidez do dogma, e pelas imponentes arquitecturas de conceitos que é a teologia católica romana.

Assim se explica o lugar muito importante que místicos marginais, ao mesmo tempo ascetas e taumaturgos, ocupam nos confins da Igreja pravoslava e da heresia.⁷⁰

Quando o grupo de escritores da *Eslavofilia* se organizou, dava a impressão de quererem apenas formar uma "Filosofia da Religião", mas conscientes de que a reflexão filosófica e de que a espiritualidade são imprescindíveis à Teologia, como acabávamos de expor, decidiram abrir a nossa compreensão para uma nova "Teologia": a *Teologia Mística Russa* baseada numa *vivência* profunda do Sagrado. Os poetas e pensadores desejavam *viver espiritualmente*, não apenas intelectualizar. Nesta época, o Padre Païssi Vélitchkovsky introduzira nos meios monásticos uma obra de um monge anónimo, *Relatos de um peregrino russo ao seu pai espiritual*, que se difundiu com uma grande rapidez entre os pensadores russos do século XIX.⁷¹ Tratava-se de um *manual de vida interior* que ensinava a "*oração do coração*",⁷² um tipo de meditação realizada em

⁷⁰V.J., "Sans doute cette inquietude s'enracine-t-elle dans la religiosité russe, moins détériorée par l'immensité du savoir, par l'épaisseur et la rigidité du dogme, et par les imposantes architectures de concepts que ne l'est la théologie catholique romaine. Ainsi s'explique la place très importante que des mystiques marginaux, à la fois ascètes et thaumaturges, occupent aux confins de l'Eglise pravoslave et de l'hérésie.", *Q.P.I.*, p. 82.

⁷¹V.J., "*Les Récits d'un pèlerin russe*, par exemple, ne sont pas un texte didactique, ils transmettent en termes naïfs une tradition orale qui prend sa source chez les «Hésychastes» de la *Philocalie*.", *Q.P.I.*, p. 83.

⁷²A "oração do coração" tem como método repetir incessantemente o nome de Cristo: "Jesus, tem piedade

quietude que exigia a prática da *hesychia*, da pureza espiritual, da tranquilidade e do silêncio. Esta via espiritual, via do monge, caracterizada pelo ascetismo, pela procura das virtudes, pela purificação e aperfeiçoamento moral, traduz-se numa vida contemplativa que, algum modo, já estava presente no Neoplatonismo e no Estoicismo no seu ideal de *ataraxia* e anulamento das paixões. Se considerarmos a antiga tradição do *Hesychasmo* dos Padres do Deserto, dos monges do Monte Athos e dos *Staretz*, iremos reconhecer que existe uma tradição mística oriental, muito para além da mera “teoria” ou de uma “teologia abstracta”, que se opõe ao Racionalismo ou àquela convicção de que tudo é susceptível de ser conhecido pelo esforço racional.⁷³ A *Eslavofilia* estudou e recolheu os principais textos desta herança espiritual e desejava que a Filosofia, a Teologia e a Mística se mantivessem unidas a uma experiência autêntica da Verdade que nos chega através da oração amorosa. Nos seus diversos estudos sobre Moral, por exemplo em *Traité des Vertus*, Jankélévitch reflecte sobre o papel do filósofo e sobre o uso da Filosofia na aquisição da virtude, ou seja, o modo como a Filosofia nos pode auxiliar a sermos mais éticos e quais as características do homem virtuoso, do homem místico, etc. Em muitas ocasiões, veremos que se socorre dos mesmos textos da *Philocalia* e da Ortodoxia, usados pelos eslavófilos, demonstrando o valor que têm para si estas obras na constituição da *pessoa* e no modelo de vida ética que procura seguir nos seus livros. Interessa-lhe também o modo como a virtude se gera e se desenvolve na alma, do ponto de vista da filosofia grega e quais foram as novas orientações morais adicionadas a partir da filosofia judaico-cristã.

Esta obsessiva “oração do coração” que os Hesichastas da Philocalia queriam ininterrupta, a continuidade moral é o limite, o inatingível, o insuportável limite dentro do qual se inscreve o pequeno fervor descontínuo dos fracos. (...) Os santos nunca tiram férias, da mesma maneira que o homem ético nunca conhece “dias sem moral”. Ele é moral não de “tempos em tempos”, mas “todo o tempo”. (...) A virtude é ou não é. A virtude não se cinde, e nós compreendemos porque uma meia-virtude é como uma meia-vidgindade: uma meia-vidgindade não é uma vidgindade. E quanto à pequena virtude, cada um sabe o que é. Mesmo uma meia-verdade, não é uma verdade! Uma meia-verdade é um erro! (...)”⁷⁴ O santo é santo

de nós.”

⁷³ Vladimir Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, Aubier Montagne, p. 5.

⁷⁴ V.J, “Cette obsédante ‘prière du coeur’ que les Hésychastes de la *Philocalie* voulaient ininterrompue, la continuité morale est la limite, l’inattingible, l’insoutenable limite à l’intérieur de laquelle s’inscrit la petite ferveur discontinue des faibles. (...) Les saints ne prennent jamais de vacances, et de même l’homme éthique ne connaît pas de ‘jours sans morale’; il est moral non pas de temps en temps, mais tout le temps.” (...) La vertu est ou n’est pas. La vertu ne se cinde pas, et l’on comprend pourquoi une demi-

*mesmo enquanto dorme, pondo em conversa Fénelon com Clemente de Alexandria: a oração, nos “exercitados” e nos hesicastas, não é reiterada de tempos em tempos, mas é imutável em todos os tempos e em todos os lugares. Cristo está presente pela fé, mesmo quando cessa a contemplação pura, mesmo nos intervalos onde não reina senão a secura e o ardor.*⁷⁵

Jankélévitch defende que a vida moral é uma ascese contínua em que o homem tem de entregar-se e dar-se no seu todo, numa dedicação diária, de maneira a tornarmos-nos indivíduos éticos. Pelo caminho da oração cordial seria possível despertarmos a consciência crística vivida exemplarmente no interior de cada homem. Esta transformação é interpretada, de um modo notável, pela personagem do *staretz* Zossima de Dostoïevsky, na obra *Os Irmãos Karamazov*.⁷⁶ O homem santo, aquele que se propõe a levar continuamente uma vida ética, deve empreender este caminho sem voltar atrás, sem desistências, pausas ou intervalos. A exigência ética mantém-se acima de tudo. Daí que o santo seja ético “*até enquanto dorme*”, a sua intenção e a sua vontade permanecem firmes até ao fim. Falando na “linguagem dos espirituais”, Jankélévitch crê que Cristo está sempre presente na vida de oração, quer seja naqueles momentos em que o crente se sente apoiado, compreendido e consolado, momentos calorosos de reciprocidade amorosa, quer naqueles momentos de secura e aridez, onde o crente se sente desamparado e abandonado por Deus. O homem forte persiste na virtude, na concretização do bem até ao limite, ultrapassando até o limite, “*l’insoutenable limite*”, já que não há limites no Amor e tudo é passível de se autotranscender.

*À margem do intelectualismo empírico e «cientista», à margem do intelectualismo apriorista, a história revela-nos, na Rússia como na Alemanha, uma tradição mística quase ininterrupta que hostil ao mesmo tempo às influências estrangeiras e ao dogmatismo esclerosado das academias eclesiásticas e teológicas, tenta exprimir de um modo profundamente, amplamente nacional, toda a plenitude concreta da alma popular.*⁷⁷

vertu est comme une demi-virginité: une demi-virginité n’est pas une virginité. Et quant à la petite vertu, chacun sait ce que c’est. Même une demi-vérité, ce n’est pas une vérité ! Un demi-vérité est une erreur.”, Tome I, T.V., p. 239, p. 246.

⁷⁵*Ibidem*, “Le saint est saint même en dormant, fait dire Fénelon à Clement d’Alexandrie: la prière, chez les «exercitantes» et chez les hésychastes, n’est pas de temps en temps reiterée, mais elle est immuable en tous temps et en tous lieux; le Christ est présent par la foi, même quand cesse la pure contemplation, même dans les intervalles où ne règnent que sécheresse et tiédeur.”, Tome II, pp. 286 - 287.

⁷⁶V.J., “Le Père Zossima, dans *Les Frères Karamazov*, est un «staretz», non pas un prélat, ni un haut dignitaire de la hiérarchie ecclésiastique, ni même l’igoumène d’un couvent, mais un simple moine, un contemplatif dont la sagesse, voire même la sainteté agissent sur les hommes par le rayonnement de la seule présence plutôt que par l’enseignement.”, *Q.P.I.*, p. 82.

⁷⁷V.J., “En marge de l’intellectualisme empirique et «scientiste», en marge de l’intellectualisme



Alphonse Mucha, *O Monte Athos - A alma do povo eslavo*, 1926.

Jankélévitch fica encantado com a “*plenitude concreta da alma popular*” que permite unir todas as tradições religiosas, culturais e intelectuais da Rússia. As correntes divergentes vindas do Ocidente e Oriente, poderiam finalmente ser unificadas pela “mística”, o único ponto onde se cruzam e convergem as várias de facetas do pensamento russo. Aos olhos dos racionalistas, este *movimento eslavo* parecia ser retrógrado, perdido em reminiscências folclóricas de mitos antigos, que retomavam a mística medieval e o ocultismo do pensamento neoplatónico. Esquecem-se, no entanto, que a *alma dos eslavos*, o seu sistema de crenças e devoções *pagãs e cristãs* foi o que conseguiu manter a coesão popular perante as adversidades. A formação da nação russa, o seu percurso histórico e religioso ficou memorizado para as gerações futuras pelas mãos do artista checo Alphonse Mucha, que pintou uma série de 20 enormes telas num ciclo que intitulou de *Epopéia Eslava*, entre as quais se exhibe *O Sagrado Monte Athos - A alma do povo eslavo* de 1926. As fabulosas pinturas não são tão conhecidas do público em geral como os seus trabalhos mais famosos associados ao movimento decorativo da *Art Nouveau*, embora muito mais enriquecedores do ponto de vista pedagógico e cultural. Pela observação das telas, vemos a *Epopéia Eslava* passar pelos nossos olhos e constatamos o que ainda agora de escreviamos, os elementos mitológicos

aprioriste, l’histoire nous révèle, en Russie comme en Allemagne, une tradition mystique presque ininterrompue qui, hostile à la fois aux influences étrangères et au dogmatisme sclérosé des académies ecclésiastiques et des théologiens, s’essaye à exprimer d’une façon profondément, largement nationale toute la plénitude concrète de l’âme populaire.”, *P.D.* pp. 103 - 104.

envolvidos com a religião cristã.

O propósito da *Eslavofilia* de inter-relacionar a Filosofia com a Religião não deve, todo o caso, ser encarado como uma recuperação do já tinha sido realizado, no Ocidente, durante a Escolástica. A valorização do relacionamento da *fides* com a *ratio* durante a filosofia medieval, acima de tudo, originava um saber motivado pela necessidade de se esclarecer a fé através das faculdades racionais, passando pelo domínio da linguagem. Ao contrário, o pensamento russo parece deixar-se atravessar por uma *aura de mistério* e de *silêncio* recorrendo a ensinamentos esotéricos e desenvolvendo o caminho filosófico assente na *Teologia Negativa* ou *Apofática* de Pseudo-Dionísio o Areopagita.⁷⁸ Partindo deste princípio, o ser humano contingente e limitado, jamais conhecerá Deus ou sequer poderá nomeá-Lo⁷⁹ ou atribuir-Lhe expressões que nunca atingiriam a sua verdadeira essência (para lá de todas as coisas). O grande místico Skovoroda, comparável à figura de Mestre Eckhart, afirmava que a natureza *inefável* de Deus não sendo exprimível, pode ser, ao menos, sentida por aqueles que se submetem a uma metamorfose *mística*.⁸⁰ A linguagem e o discurso medieval eram substituídos pelo *apofatismo russo*, que se diferenciava da grande linha aristotélica da Escolástica de S. Tomás de Aquino e dos Padres latinos da Igreja. O Ocidente acredita na manifestação do carácter racional e argumentativo da Filosofia e procurava uma “inteligência da fé” (*intelligentia fidei*): a fé que busca ser compreendida à luz da racionalidade. Por isso, Santo Agostinho usava a célebre expressão

⁷⁸V.J., “Ténèbre plus que lumineuse du silence ! Ténèbre plus lumineuse que la lumière ! Denys l'Aréopagite, l'auteur de la *Théologie mystique*, s'adresse en ces termes non pas à la splendeur resplendissante, qui est lumière, mais à la splendeur resplendissante, qui est ténèbre : *δνοφοζ*. Cette splendeur obscure se cache au centre nocturne du jour, et elle atteint son apogée quand sonne midi, l'heure immobile. Mais l'inverse n'est pas moins vrai : ce que recouvre le mystère nocturne, ce ne sont pas les ténèbres noires et muettes du ‘grand parc solitaire et glacé’ ; non, le mystère nocturne exauce bien plutôt la profondeur qui habitait secrètement la lumière, il réveille et déploie les énigmes que nous avons présentes à midi ; il est l'accomplissement ésotérique des promesses du jour.”, *Q.P.I.*, p. 204

⁷⁹Acerca da Teologia Mística, importa salientar os textos do teólogo ortodoxo que passamos a citar: Paul Evdokimov, “Par la voie négative, les Pères enseignent que Dieu est incomparable dans le sens absolu, aucun nom ne l'exprime adéquatement. (...) La théologie positive classique n'est pas dévaluée mais placée devant ses propres limites. Elle ne s'applique qu'aux attributs révélés, manifestations de Dieu dans le monde. Elle les traduit en mode intelligible, mais ces traductions restent des expressions chiffrées, symboliques, car la réalité de Dieu est absolument originale, transcendante et irréductible à tout système de pensée. Autour de l'abîme abyssal de Dieu, l'épée flamboyante des chérubins avait tracé un cercle infranchissable de silence.”, “I. L'amour fou de Dieu et le mystère de son silence”, *L'amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.

⁸⁰Vladimir Lossky, “Il est inutile de nous arrêter sur les passages innombrables des œuvres allemandes et latines de Maître Eckhart où il insiste sur l'ineffabilité divine, en déclarant que Dieu est «indécible» (unsprechlich), que personne ne peut parvenir à parler de Lui, car Il est «au-delà de tout nom» (über alle namen), Il est sans nom (sunder namen, namelôs). Nous ne pouvons trouver de nom qui Lui convienne et ce serait rabaisser Dieu que de vouloir Lui donner un nom. Dieu est «une négation de tous les noms» (ein logenung aller namen).”, *Théologie Négative et Connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1973, p. 13.

“compreender para crer e crer para compreender” (*Intellige ut credas, crede ut intelligas*) para representar esta sinergia entre fé e razão. Jankélévitch prefere remeter-nos para o “*entender que não se entende*” do místico carmelita S. Juan de la Cruz, e nesse emudecimento recolhido, reconhecer os limites perante o Mistério de Deus... A via da *porta estreita* cheia de provações, que nos força a despertar os *olhos místicos* da percepção, vendo para além das aparências e deixando-se levar pela *intuição*, o *esprit de finesse* pascaliano de uma dimensão mística que culminará no grande *Silêncio*.

O grande escritor Nicolai Gogol,⁸¹ nas suas obras, concebe a Igreja como a mais alta instância sobre todas as coisas (*tserkovnost*), erguida como um *símbolo de união mística* e cuja doutrina ensinava-nos a desenvolver uma *visão integral* da vida, da alma e do coração do homem, que englobava o ser humano em todas as suas potencialidades.⁸² Assim se abria o caminho para uma verdadeira “cultura ortodoxa”⁸³ que sofreu influência do Romantismo alemão de Schlegel, Novalis e Schelling, essencialmente da ideia de *totalidade*, de *absoluto* e de *organismo*.

*Os românticos alemães legaram, por conseguinte, ao misticismo russo a ideia de vséetinsvo; denunciando o carácter abstracto da crítica kantiana, habituaram-se, através dos eslavófilos como Khomiakhov, a combater por toda a parte a aridez do formalismo e este “atomismo de vida” que é um dos pecados fundamentais da civilização ocidental.*⁸⁴

Os eslavófilos opunham-se à ideia do individualismo racional presente na filosofia ocidental que se apresentava como algo egocêntrico e profundamente egoísta, para dar preferência a uma *concepção holística* do universo, que está alicerçada nos termos *Sobornost e Vséédinstvo*.⁸⁵ Não é difícil encontrar uma afinidade entre a filosofia

⁸¹Nicolai Gogol (1809 -1852) – *Op. Cit.*, Basile Zenkovsky, “Nicolas Gogol”, pp. 200 - 201.

⁸²V.J., “Les Chrétiens reconnaissent en Jésus ce médiateur de la continuité vécue et de la déification; et c’est pourquoi Serge Boulgakov dit que la vie dans l’Église est une vie en Christ, une assiduité en Christ.”, Tome II, T.V., p. 287.

⁸³No ponto de vista de Khomyakov e dos seus seguidores, a verdadeira religião seria sempre a *ortodoxa*. No termo grego “*orthos + doxa*” significa *opinião recta*, ou seja, a *doutrina correcta* da igreja, aquela que está mais próxima de Deus, embora no russo se use a expressão *pravoslavnik*, para designar a Igreja Ortodoxa Russa, *Russkaya Pravoslavnaya Tserkov*.

⁸⁴V.J., “Les romantiques allemands ont donc légué au mysticisme russe l’idée de vséetinsvo ; en dénonçant le caractère abstrait de la critique kantienne, ils ont habitué des slavophiles tels que Khomiakhov à combattre partout la sécheresse du formalisme et cet «atomisme de vie» qui est l’un des péchés fondamentaux de la civilisation occidentale.”, *P.D.* pp. 111 - 112.

⁸⁵Filósofos e Pensadores representantes da Eslavofilia e *Pochvennichestvo*: Ivan Kireevsky (1806-1856); Aleksey Khomyakov (1804-1860); Vladimir Odoevsky (1803-1869); Konstantin Aksakov (1817-1860); Fyodor Tyutchev (1803-1873); Nikolay Danilevsky (1822-1885); Nikolay Strakhov (1828-1896); Fyodor Dostoievsky (1821-1881); Konstantin Pobedonostsev (1827-1907); Konstantin Leontiev (183 -1891) e

jankélévitchiana e os ideais propostos pela *Eslavofilia*, salientando, em primeiro lugar, a crítica ao racionalismo iluminista kantiano e, em segundo lugar, a revalorização que os russos deram ao Neoplatonismo. O termo *vséédinstvo* traduz para os russos a noção de *Uno-Todo* de Plotino e tenta criar uma ideia de fusão e de unificação. Khomiakhov desejava reatar uma unidade e uma totalidade que foi perdida devido ao Racionalismo e ao “atomismo reflexivo” kantiano e cartesiano que dividem em “átomos” e “secções”⁸⁶ a realidade do Todo. Segundo Jankélévitch, o grande pecado da civilização ocidental reside no egocentrismo da *filosofia do eu racional* entronizada por Kant, que se fecha em si própria como um *átomo* isolado, abstraindo-se de qualquer tipo de abertura ou relação com os outros e que anula a relação com o Transcendente (aquilo que está fora do eu). Será necessário derrubar a estreita visão do homem enquanto um *sujeito epistemológico*, que coloca o poder da sua razão acima de tudo e que se esquece que a *Verdade*, enquanto Mistério divino, não pode estar contida na mente do sujeito, mas situada fora dele numa instância transcendente-imanente que será sempre inacessível. A filosofia jankélévitchiana critica a arrogância kantiana perante a infinitude da vida, cuja multiplicidade das suas formas, que se desdobram e multiplicam infinitamente, não são susceptíveis de serem “esquematisadas” num sistema conceptual.

*A ideia criticista de Síntese reencontra um sentido admiravelmente claro, novo e espiritual. A unidade do espírito é uma unidade «coral», como unidade «conciliadora» da ‘Sobornost’ segundo Serge Troubetskoï, S. Frank e o eslavofilismo russo, ou seja, repousa sobre a exaltação de singularidades, e não sobre o seu nivelamento. Não reina no deserto de multiplicidades concertadas, pois é a vitória perpétua da alteridade, e não da identidade solitária.*⁸⁷

Ivan Ilyin (1883-1954).

⁸⁶V.J., “Le romantisme, par-delà les disjonctions qui pèsent sur l’homme moderne, a recherché passionnément l’indivision du bien et du mal, de la liberté et de la nécessité, de la conscience et de la nature. Qu’ils invoquent ‘Ungrund’, le ‘sujet-objet’ ou l’‘identité absolue’, Schelling et ses contemporains appellent à grands cris la divine confusion où se mêle tout ce que la pensée classique avait travaillé à separer; (...) Là où le dualisme cartésien allait spontanément aux ‘natures simples’, c’est-à-dire aux notions pures et sans mélange d’aucune autre, le romantisme, tout à l’opposé, va aux ‘mixtes’. (...) L’idée distincte, l’idée qui n’est qu’elle-même, apparaît maintenant comme le produit secondaire d’une abstraction, l’une des suites du Pêché; on veut rompre avec la spiritualité cartésienne, et l’on ne réfute, en vérité, que l’analyse de Condillac et ce atomisme réflexif qui croit les éléments plus anciens que la totalité.”, *NT*, pp. 226 - 227.

⁸⁷V.J., “L’idée criticiste de la Synthèse retrouve un sens admirablement clair, nouveau et spirituel. L’unité de l’esprit est une unité «chorale», comme l’unité «conciliaire» de la *Sobornost* selon Serge Troubetskoï, S. Frank et le slavophilisme russe, c’est-à-dire qu’elle repose sur l’exaltation des singularités, et non sur leur nivellement; elle ne règne pas dans les désert des multiplicités concertantes, car elle victoire perpétuelle sur l’altérité, et non identité solitaire.”, *H.B.*, p. 38.

Se analisarmos atentamente, podemos verificar que o foco da grande crítica eslavófila não se centra apenas em Kant, debruça-se no pensamento de Leibniz que será alvo da crítica de Nicolai Lossky e Simeon Frank (seguidores da escola de Komyakhov). Ao ignorar a noção de *Sobornost*, um termo muito complexo que suscita diferentes interpretações, mas que de modo simplista poderemos traduzi-lo por “comunidade espiritual”, Leibniz contribuiu para o “*atomismo de vida*” da civilização ocidental ao isolar atomicamente a *mónada*, na sua essência individual, do contacto com as outras *mónadas*. Os russos contrapõem-se a esta falha do sistema leibniziano e afirmam que “*as mónadas têm portas e janelas*” (usando a expressão de Nicolai Lossky). Cada pessoa, em si mesma, não está isolada dos outros indivíduos que, ao serem representantes de uma comunidade, são idênticos entre si e estão unidos devido a uma congenidade que aproxima os seres. Tal congenidade e familiaridade converte o universo num *organismo vivo* onde todos os eu’s vivem numa interligação e são a manifestação suprema da *Sobornost*.⁸⁸ A “comunidade espiritual” ou a “conciliaridade” é que vai possibilitar a intuição, as relações de amor e simpatia, bem como possibilidade de contacto directo e íntimo entre os indivíduos. Seria interessante se comparássemos, neste ponto, o termo *Sobornost* com a noção de *simpatia* dos românticos alemães que exprime justamente esta “consonância” entre os vários seres do universo, uma correspondência de “relações simpáticas” entre indivíduos.

Esta visão holística e *ecumenista* dos russos iremos encontrá-la presente na noção de *empatia* ou *intropatia* (*Einfühlung*), tal como a define Edith Stein, na Fenomenologia husserliana. O último capítulo das *Cartesianische Meditationen*, que tenta resolver o problema do solipsismo com a introdução da figura do *outro* como *analogon* e *alter-ego* representa, nada mais nada menos, do que o aparecimento da *Sobornost*. No processo de reconhecimento do *alter-ego*, Edith Stein designa de *intropatia* aquele acto perceptivo onde apreendemos imediatamente e sentimos o outro como um ser humano igual a nós, considerando que o acto perceptivo e o acto específico da *intropatia* dão-se em simultaneidade, o que nos provoca uma sensação

⁸⁸Sergei Boulgakov, “L’âme de l’orthodoxie est la conciliarité, la *sobornost*, selon le mot très juste de Khomiakoff: en ce mot à lui tout seul contient toute une profession de foi. La langue ecclésiastique russe et la théologie russe emploient ce terme dans un sens large qu’il ne possède en aucune autre langue; il exprime par lui-même la puissance et l’esprit de l’Église orthodoxe. Qu’est-ce donc la *sobornost*? Ce mot dérive du verbe *sobirate*, ‘réunir’, ‘assembler’. De là vient le mot *sobor* qui, par un rapprochement remarquable, signifie à la fois ‘concile’ et ‘église’. La *sobornost*, c’est l’état de ce qui se trouve mis ensemble. (...) Pour traduire *sobornost*, j’ai risqué le mot français de ‘conciliarité’, qu’il faut prendre à la fois dans le sens restreint (Église des conciles) et dans le sens large (Église catholique, oecuménique). On pourrait encore traduire *sobornost* par symphonie, unanimité.”, *L’orthodoxie*, Paris, Felix Alcan, 1932, pp. 83 - 84.

imediata de semelhança.

Sendo assim, encontramos na *Monadologia* de Leibniz um sistema de mónadas, encontramos em Husserl uma *Intersubjectividade* unificada pela noção de intropatia e encontramos na filosofia russa a expressão *Sobornost* que, na doutrina de Nicolai Lossky, vai ser criadora do *personalismo místico* russo. Em vez de estarmos perante uma filosofia egocêntrica, teremos uma *filosofia do nós*⁸⁹ – do *eu* aberto aos *outros* e vivendo num clima de *comunidade* habitado por uma sinergia de amor religioso. A principal diferença entre *Sobornost* e as noções de *Monadologia* e de *Intersubjectividade* deriva do facto desta concepção russa manifestar este fundo místico que pertence à Ortodoxia. Trata-se de um desejo de criar uma comunidade espiritual, a *ecclesia* e o *corpo místico de Cristo*, de que nos fala Gregório de Nissa, que permitisse ao homem sair de si próprio mediante a superação do seu egoísmo e individualismo, de maneira a conduzi-lo ao encontro *místico* com o Cristo - Amor.⁹⁰

Não poderíamos deixar de lembrar o nome de Emmanuel Levinas no que diz respeito à questão da *alteridade* e o desenvolvimento que deu à ideia do *outro* enquanto movimento ético fundamental. A *epifania* do *outro* derruba a ideia do *mesmo*, da mesmidade e da totalidade que regem a filosofia ocidental. A abertura da ética para a esfera do *outro*, do *mesmo* e do *outro* numa inter-relação fazem derrubar o chamado “*imperialismo do mesmo*” que estava presente nas filosofias racionais de Kant e também na Fenomenologia de Husserl.⁹¹ E assim se confirma o sentido da *comunidade* e a importância da ligação do *eu* e do *outros* que evita o instinto egoísta e, como refere Jankélévitch, dissolve a “*identidade solitária*”.

Jankélévitch depreende da leitura dos pensadores russos que o movimento da *Eslavofilia* antevê o fracasso da filosofia ocidental, pelo facto de ter-se abstraído da cultura do Oriente e ter-se afastado de uma dimensão religiosa da vida. Por outro lado,

⁸⁹V.J., “La totalité métaphysique, s’ouvrant non pas sur un simple «univers intérieur» qu’elle annexerait, pour l’arrondir, à l’univers objectif, mais sur le moi-pour-soi, conjoint les deux optiques disjointes de la première et de la troisième personne : c’est donc une totalité impalpable, atmosphérique, vertigineuse, et qui n’est pas sans rapports avec cette *Sobornost* ou conciliarité mystique dont parlait le slavophile Khomiakov.”, *P.P.*, pp. 7 - 8.

⁹⁰*Op. Cit.*, Isabelle de Montmollin, “Au sein de la *Sobornost*, chaque individu, retrouvant au fond de soi un «principe choral» – et devenant ainsi une «personne» –, vivrait sa propre singularité dans un esprit de communion, par intériorisation du Nous.”, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, p. 40.

⁹¹Sobre o pensamento de Levinas, importa mencionar o estudo exaustivo de Cristina Beckett: “O encontro com o Outro interrompe a continuidade da história através da qual o eu procede à sua identificação, produz esse ‘intervalo’ ou esse ‘tempo morto’ onde o sujeito se vê suspenso de si mesmo, para se voltar a encontrar num *outro* tempo, mais propriamente, no tempo do outro, rejuvenescido e perdoado.”, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 261.

esqueceram-se de conectar a religião com a vida e com a natureza. Apesar de Khomyakov criticar o ocidentalismo, Kireevsky e alguns dos seus contemporâneos, queriam realizar uma espécie de síntese entre a cultura europeia com a da Rússia, embora acabassem sempre por se confrontar com as grandes falhas e lacunas do Ocidente. Empobrecida espiritualmente, a filosofia ocidental dava legitimidade ao poder da razão e o homem vive-a de uma forma fragmentada e incompleta, separando o sentimento religioso, a razão e os impulsos sensuais, vive uma constante desagregação e conflito interior. Deste modo, “*divisão e análise são a expressão última da cultura ocidental*”⁹² que estava centrada numa filosofia criticista e analítica, “irreligiosa” e laica, sem a força e a beleza do sentimento religioso e amoroso.

*Porém, enquanto que os românticos reencontraram o seu absoluto concreto inflando, por assim dizer, o “eu” kantiano de toda a riqueza dos conteúdos vivos e das experiências irracionais, os pensadores russos, Lopatine, Troubetskoï, Tchitchérine, Soloviev procuraram antes a espiritualidade concreta num equilíbrio, numa síntese harmoniosa da forma e dos conteúdos; creram transcender, ao mesmo tempo, todas as abstracções do intelectualismo compensando uma pela outra em duas “unilateralidades” abstractas, a “unilateralidade” racionalista que deduz os conteúdos da forma, a “unilateralidade” empirista que liberta a forma dos conteúdos. A noção de unilateralidade (odnostoronnost) desempenha, com efeito, um papel importante na ideologia russa contemporânea: a palavra encontra-se, por assim dizer, em todas as páginas nas obras de Soloviev e dos espiritualistas modernos. Odnostoronnost – como de resto se diz em alemão Einseitigkeit – diz muito mais que o francês «unilatéralité»; e isso é infinitamente simbólico, porque a ideia de odnostoronnost traduz precisamente a apreensão metafísica de um pensamento que não satisfaz as abstracções simplificadoras da análise conceptual e que, além dos modelos e dos artificios da ciência, se esforça por encontrar a “integralidade” (tsêlostnost, vsêstoronnost) da vida anterior.*⁹³

⁹²Op.Cit., Isabelle de Montmollin, “Division et analyse sont l’expression dernière de la culture occidentale...”, p. 251.

⁹³V.J., “Mais, tandis que les romantiques avaient retrouvé leur absolu concret en gonflant pour ainsi dire le «moi» kantien de toute la richesse des contenus vivants et des expériences irrationnelles, les penseurs russes, Lopatine, Troubetskoï, Tchitchérine, Soloviev ont plutôt cherché la spiritualité concrète dans un équilibre, dans une synthèse harmonieuse de la forme et des contenus ; ils ont cru transcender du même coup toutes les abstractions de l’intellectualisme en compensant l’une par l’autre deux «unilatéralités» abstraites, l’«unilatéralité» rationaliste qui déduit les contenus de la forme, l’«unilatéralité» empiriste qui dégage la forme des contenus. La notion d’unilatéralité (odnostoronnost) joue en effet un rôle important dans l’idéologie russe contemporaine : le mot se rencontre pour ainsi dire à toutes les pages dans les œuvres de Soloviev et des spiritualistes modernes. Odnostoronnost – comme d’ailleurs en allemand Einseitigkeit – dit beaucoup plus que le français «unilatéralité»; et cela est infiniment symbolique, car l’idée d’odnostoronnost traduit précisément l’inquiétude métaphysique d’une pensée qui ne satisfait pas les abstractions simplificatrices de l’analyse conceptuelle et qui, par-delà les schèmes et les artifices de la

Ao longo da Filosofia Moderna, o desenvolvimento do Iluminismo levou a um estado de degradação do saber que, para ser ressuscitado, implicaria um revivalismo da filosofia renascentista de Giordano Bruno e Nicolau de Cusa, que retomavam aquele esoterismo das antigas religiões dos *mistérios*, influenciadas pelo Pitagorismo e pela doutrina neoplatônica, numa junção de diversas tradições orientais do Hinduísmo. Em todas essas “fontes” existia um saber antigo e primordial que se perdeu e que os românticos irão reconstituir naquela valorização do *orientalismo*, patente na arte do século XIX e na filosofia de Schelling e Schopenhauer. O percurso jankélévitchiano incendiado pelo impulso romântico exterioriza-se nesse premente “grito de revolta”, confirmado nas suas críticas mordazes à concepção da filosofia como um conhecimento, teoria ou especulação. A sua “alma russa” aprecia este “ponto de viragem” do Romantismo dos eslavos por ser uma época de *crise* de instauração de novos valores. As teorias românticas que penetraram na Rússia, vindas da Alemanha e de França, estimulavam o desejo de liberdade dos pensadores e dos artistas. Os russos, em geral, quer seja por causa do regime político que os oprimia, quer seja por causa da sua inclinação natural ao anarquismo, são apaixonados pela liberdade, a tal ponto que a sua tendência anárquica pode ser explicada como um protesto veemente contra toda a limitação. Por sentirem a mão do governo sobre a sua vida, o filósofo, o poeta e o artista não toleram mais nenhuma disciplina. A fé na Ciência, o estudo e a instrução de modo sistemático, não lhes interessa, porque a maioria dos *criadores* originais eram autodidactas que se instruem sem sistema ou disciplina, seguindo o caminho que mais lhes apraz, longe das tendências ou gostos ocidentais. E se algum deles sente necessidade de uma doutrina para apoiar o seu pensamento, eles próprios as inventam, como Tolstoy inventou as suas teorias místicas, pedagógicas, históricas e morais... Não é de admirar, portanto, que o hegelianismo em direcção ao qual evolui a doutrina romântica, não pudesse conservar as suas formas rígidas na filosofia russa. Em todo o caso, a sua acção foi benéfica no sentido oposto ao conceito ocidental: em vez de reunir os pensadores russos em redor de uma doutrina, libertou-os do convencionalismo pseudo-clássico e do sentimentalismo romântico, oferecendo-lhes oportunidade para desenvolver as suas teorias de uma maneira independente. Nascia uma forma de pensar *russa* que seria naturalista, paganista e cristã, que questionava os devaneios metafísicos sem uma referência a um mundo vivido e concreto, que punha em causa tudo aquilo que

science, s’efforce de trouver l’«integralité» (tsêlostnost, vséstoronnost) de la vie antérieure.”, *P.D.*, p. 122.

não fosse uma *realização efectiva do essencial*.

O amor *pelos românticos* sobressai, à primeira vista, nas palavras de Jankélévitch, embora não devamos esquecer que a “meta” de não se encontra na filosofia romântica. Os românticos trataram apenas de criar a *crise* e foram os precursores de algo que ainda os ultrapassa. O ponto de chegada estará no Vitalismo e no Impressionismo da filosofia de Simmel e sobretudo Bergson. Ora toda esta exposição acerca do aparecimento da filosofia na Rússia e do seu carácter contestatário contra o Ocidentalismo, assim como o seu interesse pela Filosofia da Religião, com a formação da *Teologia Mística* e a valorização das correntes da *Teologia Apofática*, tem como finalidade demonstrar que a filosofia russa desempenha um papel de intermediação entre o Romantismo alemão e o aparecimento das primeiras ideias vitalistas do Impressionismo. Jankélévitch entende que os “românticos russos” foram mais longe do que os “românticos alemães” pela proximidade à noção de *realidade*, orientando a sua filosofia para uma *filosofia do concreto*. Como o próprio autor refere, “*enquanto que os românticos (alemães) reencontraram o seu absoluto concreto inflando, por assim dizer, o “eu” kantiano de toda a riqueza dos conteúdos vivos e das experiências irracionais, os pensadores russos, Lopatine, Troubetskoï, Tchitchérine, Soloviev procuraram antes a espiritualidade concreta num equilíbrio, numa síntese harmoniosa da forma e dos conteúdos*”. Isto significa que os românticos dilataram a concepção do eu kantiano, mas ainda estavam presos a Kant. A ideia do “eu inflado” e transformado em Absoluto é uma clara referência à filosofia de Fichte que tentou ultrapassar o idealismo transcendental do “eu transcendental” kantiano ao convertê-lo num “eu absoluto” que se apresenta como sujeito e objecto de si mesmo, exprimindo-se a si próprio enquanto ser absoluto. O “eu” dilata-se e engloba todo o universo e passa a ser personificado por esta espécie de *Cogito* absoluto e infinito. Portanto, a concepção estreita do eu kantiano será “inflada” no Romantismo alemão e, com a criação da *Naturphilosophie*, fará coincidir o “eu” com a “natureza” enquanto manifestação vital no Absoluto em si mesmo. No pensamento de Schelling, o “eu” e a “natureza” estão em fusão e constituem o Absoluto, por essa razão só nos resta o percurso da Filosofia da Natureza para conseguirmos estudar a existência efectiva da realidade.⁹⁴ Em comparação com o Romantismo alemão, Jankélévitch repara que os russos Lopatine,

⁹⁴ Este tema do Romantismo já foi previamente apresentado em “1. O Romantismo – Metafísica da Confusão e da Contradição”, *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch*, Tese de Mestrado defendida na Faculdade de letras, Universidade de Lisboa em 2007, orientada pelo Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa, pp 65 - 66.

Troubetskoï, Tchitchérine e Soloviev têm uma noção de “*equilíbrio*” de “*síntese harmoniosa da forma e dos conteúdos*” que será, segundo o autor, o traço principal da Rússia – a noção de *síntese* e de *integralidade* (*tsêlostnost, vséstoronnost*) que ainda não existia na filosofia romântica alemã.

Em diversos textos, as frases dirigidas à filosofia ocidental serão muito ásperas em detrimento do que ele considera uma doutrina racional elitista. Cada vez mais, o homem se isolou do contacto directo com a realidade e substituiu-o por “sistemas” erguidos sobre conceitos abstractos, ao passo que a filosofia russa está mais unida ao *concreto*. O ponto central será compreender este “meio termo” que mantenha o equilíbrio entre o *real* e o *ideal* e permita a criação de uma metafísica assente no concreto – “*metafísica do concreto*” ou, como referem certos autores, um “*realismo místico*”, que cruza o elemento transcendente e o elemento imanente e anula qualquer tipo de oposição entre ambos. – Esta seria a verdadeira noção de *síntese concreta* defendida pelos russos.

Jankélévitch considera, neste sentido, que toda a história da filosofia ocidental vai estar dividida em dois pólos ou duas *unilateralidades* (*Odnostoronnost*). Por um lado, o *Racionalismo* e o *Intelectualismo*, na prioridade dada ao sujeito pensante e ao intelecto enquanto “centro de saber”, que promove a necessidade lógica e o universal do *a priori*. Por outro lado, o *Empirismo* presente nas correntes mais ligadas à noção de *empeiria*, à experiência singular de um fenómeno e à visão positivista e científica do universo. O conhecimento divide-se na “*unilateralidade racionalista que deduz os conteúdos da forma*”, exemplificada pela filosofia de Kant que “*subordina o eu aos conceitos sólidos*”,⁹⁵ que é colocada em contraposição com a “*unilateralidade empirista que liberta a forma dos conteúdos*” e parte sempre da experiência para a teoria. Com efeito, os russos pretendiam formar um saber que pudesse reunir as duas unilateralidades, o Racionalismo e o Empirismo, num saber que fosse completo e abrangesse as duas perspectivas em conjunto, aquilo que veio a ser designado como “*conhecimento integral do ser*” ou *Integralismo*.

Para Frédéric Schlegel e Novalis, por exemplo, bem como M. Th. Steppoune o demonstrou com precisão, o mérito essencial do criticismo teria consistido em aniquilar a polaridade do

⁹⁵V.J., “L’étude du mysticisme néoplatonicien et médiévale révèle donc aux Russes d’aujourd’hui, dans l’opposition métaphysique de l’Orient et de l’Occident, un conflit dramatique entre le rationalisme abstrait qui subordonne le moi à des concepts solides, et l’immanentisme qui dissout dans la plénitude concrète du sujet toute transcendance, toute objectivité extensives”. *P.D.*, p. 109.

*sujeito e do objecto, absorvendo no sujeito este além transcendente e resistente, que forma em aparência o não-eu. O sujeito de Kant, como síntese activa de uma multiplicidade empírica, torna-se assim em Fichte o eu criador e concreto, rico da plenitude infinita do não-eu que se dissolve nele. O eu transcendental que, em Kant, determinava apenas a ordem e o sentido dos objectos conhecidos, determina de acordo com Fichte a sua existência própria. Mas os românticos logo reconheceram que o kantismo primitivo estava de longe implicar por si mesmo tal intensidade de lirismo; pareceu que Kant não teria sabido deduzir das suas premissas lógico-transcendentais toda a riqueza espiritual dos conteúdos da vida. Pareceu que ao colocar o primado do 'a priori', Kant entronizava simplesmente uma forma árida, pobre e frágil: esta forma, seria necessário fecundá-la com a plenitude concreta das experiências afectivas, estéticas e religiosas, tal como se desabrocham, por exemplo, na personalidade de um Goethe. Sabe-se, quanto a Georg Simmel e seus discípulos, que lhes agrada actualmente oporem Kant e Goethe: (...) o grito de guerra da escola relativista "Zurück zu Goethe!" – Regressar à Goethe! – não poderia ser, a este respeito, a divisa do Romantismo russo contemporâneo?*⁹⁶

"Regressar a Goethe!", a expressão de Georg Simmel, indica o ímpeto obstinado da filosofia russa que, ao combater o positivismo e o materialismo que se estava a instalar na nação, agarrava-se ao espiritualismo romântico que se vivia na Ortodoxia e na Mística. E seguindo esta divisa, abria caminho para a *filosofia da vida* de Henri Bergson e Georg Simmel. Com essa intenção, os russos instalam uma grande fusão (e uma confusão...) de diferentes correntes e autores que tornam o pensamento eslavo rico em toda a sua expressão. Porém, como dizíamos, o que está aqui em causa é a procura da *Integralidade* de um conhecimento completo da realidade que escapou ao Idealismo kantiano. Jankélévitch reclama com algum desdém: "*Kant não teria sabido deduzir das suas premissas lógico-transcendentais toda a riqueza espiritual dos*

⁹⁶V.J., "Pour Frédéric Schlegel et Novalis, par exemple, ainsi que M. Th. Steppoune l'a montré avec justesse, le mérite essentiel du criticisme aurait consisté à anéantir la polarité du sujet et de l'objet en absorbant dans le sujet cet Au-delà transcendant et résistant qui forme en apparence le non-moi ; le sujet Kant, comme synthèse active d'une multiplicité empirique, devient ainsi chez Fichte le moi créateur et concret, riche de la plénitude infinie du non-moi qui se dissout en lui ; le moi transcendental, qui chez Kant ne déterminait que l'ordre et le sens des objets connus, détermine selon Fichte leur existence elle-même. Mais les romantiques durent bientôt reconnaître que le kantisme primitif était loin d'impliquer par lui-même une telle intensité de lyrisme ; il apparut que Kant n'avait pas su déduire de ses prémisses logico-transcendentales toute la richesse spirituelle des contenus de la vie ; il apparut qu'en posant le primat de l'*a priori*, Kant intronisait tout simplement une forme sèche, pauvre et cassante : cette forme, il fallait la féconder avec la plénitude concrète des expériences affectives, esthétiques et religieuses, telle qu'elles s'épanouissent, par exemple, dans la personnalité d'un Goethe. On sait combien Georg Simmel et ses disciples se plaisent aujourd'hui à opposer Kant et Goethe : [...] le cri de guerre de l'école relativiste «Zurück zu Goethe!» – Retour à Goethe! – ne pouvait-il pas être, à certains égards, la devise du romantisme russe contemporain ?", *P.D.*, pp. 110 - 111.

conteúdos da vida”, legando aos românticos a difícil tarefa de encontrar esses *conteúdos da vida*, esse excesso da vida que transborda da natureza, que não se consegue apreender, nem ”encaixa” na estrutura esquemática do sistema kantiano.

No meio das confusões dos primeiros tempos do pensamento russo emergente, o autor que começou a organizar coerentemente as doutrinas russas através de uma reunião de tudo o que tinha sido escrito até à sua época, foi o grande escritor Vladimir Soloviev,⁹⁷ considerado como o primeiro verdadeiro filósofo que não só estabeleceu uma ligação entre a filosofia russa e a herança alemã de Goethe, como também fundou a nova concepção de *Integralidade* – a expressão que melhor define a filosofia russa e que será marcante na constituição da *filosofia impressionista* jankélévitchiana. De início, Soloviev sentiu-se arrebatado pelos ideais românticos, tinha muito apreço pelos autores e correntes eslavas ortodoxas, e tal como os outros, situava-se na linha da *Eslavofilia*. Ele olhava para o povo russo, cristão e ortodoxo, augurava-lhe o destino profético de salvar a Europa de si mesma, corrompida pelo excesso de Racionalismo e por toda a espécie de erros intelectuais e morais.⁹⁸ A alma russa, mais pura ou ingénua, mais perto da fé do coração e sem as deturpações da Europa sofisticada, manifestava um Cristianismo na sua forma mais perfeita. No entanto, ao tomar contacto com a obra de Espinosa, cresce uma admiração e um respeito que o faz avaliar a sua conduta. Estuda Kant, Comte, sobretudo Schelling e Hegel, acabando por converter-se ao Catolicismo. Chega à conclusão que a Rússia não é detentora de uma verdade exclusiva e que não deverá criar-se um separatismo entre Oriente e Ocidente. A palavra de ordem é o *Ecumenismo*, ou seja, o espírito de união entre todo o povo cristão, quer seja Ortodoxo ou Católico, que consolidaria uma Igreja formada pelo *Espírito Santo*.

Ao longo da sua obra, Soloviev estabelece um diálogo com a filosofia idealista alemã com especial atenção aos escritos de Schelling (nomeadamente o “último Schelling”) e Hegel. Compreende que, no Idealismo, há um meio de conciliar a razão e a especulação com a vida do sentimento e da intuição, que irá dar origem a uma nova dimensão gnosiológica que designou de *Sofiologia*. Assim se retomam as doutrinas místicas de Jacob Boehme, que influenciavam o Romantismo alemão, da Kabbalah judaica e até da filosofia indiana e, deste modo, começam a formar uma nova Teologia Filosófica. No seu ponto de vista, o Ocidente tal como a Rússia, em meados do século XIX, estaria a sofrer uma crise filosófica e espiritual e a única maneira de superá-la era

⁹⁷ Vladimir Soloviev (1853 - 1900).

⁹⁸ Nynfa Bosco, *Vladimir Solov'ev*, Padova, Messagero di Sant'Antonio Editrice, 2005, p. 6.

fazer uma *síntese universal* da Ciência, da Filosofia e da Religião.⁹⁹ A obra *A Crise da Filosofia Ocidental, Contra os positivistas* (*Кризис западной философии, против позитивизма*) de 1874, diagnostica os problemas e falhas do pensamento ocidental e propõe-se a resolvê-los. Mais uma vez, considera-se que o excesso da *ratio* e o crescente cientificismo são a causa da mediocridade da filosofia actual que coloca o homem num estatuto de *sujeito epistemológico* e aparta-o da força da vontade e da liberdade. Para desfazer este erro, a única solução passaria pela atribuição de um novo estatuto antropológico, onde o homem seria visto como um *ser para os outros*, que habita numa sociedade de relações entre pessoas, animais e natureza. O verdadeiro método assenta numa *síntese concreta* que consegue unir os dados da razão com os elementos empíricos, reconciliando o Racionalismo e o Empirismo, do mesmo modo que se pretendia religar a dimensão intuitiva e obscura da fé com o discurso científico e positivista da razão através de uma interacção entre *fé* e *razão*.¹⁰⁰

A introdução do conceito de *Integralidade* (*tsêlostnost, vséstoronnost*) corrige definitivamente essa má tendência do conhecimento compartimentado e especializado entre *Ciências da Natureza* e *Ciências do Espírito*. Quando se trata do termo “integral”, a ideia subjacente é a de uma união interna do sujeito ao nível da sua racionalidade, afectividade e criatividade. No fundo, cria-se uma *comunhão* viva com o *Absoluto* que, finalmente, reata a união primordial entre o mundo sensível e o mundo inteligível, entre o fenómeno e o númeno, entre o tempo e a eternidade. De acordo com Soloviev, a Filosofia e a Teologia estariam numa perfeita simbiose de saberes que, tomados em

⁹⁹ *Op.Cit.*, Basile Zenkovsky, “Vladimir Soloviev”, *Histoire de la philosophie russe*, Tome II, p. 27.

¹⁰⁰ *Op.Cit.*, Nymfa Bosco, “La crisi della filosofia e dell’intera civiltà dell’Occidente à rincondotta da Soloviev alla disintegrazione della conoscenza e dell’intelligenza stessa, spartite artificialmente fra fede e ragione. (...) La filosofia moderna non há fatto che radicalizzare e formalizzare il principio tomista dell’autonomia della ragione, secondo un silogismo in due versione. La versione razionalista dice: l’essere vero si conosce a priori (Cartesio-Spinosa-Leibniz); ma a priori si possono conoscere solo del forme del pensiero (Kant); dunque le forme del pensiero sono il vero essere (Hegel). La versione empirista dice: l’essere reale si conosce nella conoscenza reale (Bacone); ma solo la conoscenza è reale (Locke-Hume); dunque gli stati empirici della conoscenza sono l’essere reale (Stuart Mill). (...) Per superare la difficoltà e uscire dalla contraddizione bisogna pensare conoscenza e intelligenza come qualcosa di più immediato, globale, inclusivo sai dell’autocoscienza che della percezione, e inoltre come qualcosa di individuale e collettivo al tempo stesso. Nel seno della filosofia occidentale alcune lo hanno intuito. Schopenhauer e von Hartmann, Comte e sopra tutti Schelling hanno indicato alla filosofia una via meno speculativa, più radicata nel vissuto e nell’inconscio. Ma per cause e in modi diversi, riconducibili a diversi o anche opposti pregiudizi (scientismo e antiscientismo, intellettualismo e vitalismo, progressismo e antiproggressismo) oppure, come nel caso di Schopenhauer, all’eccesso della pur giustificata polemica anti-razionalista, essi sono rimasti al di qua della meta, che è l’idea e la pratica de una conoscenza integrale, una filosofia capace de transcendersi in autentica sapienza: sapienza di vita, e non pura speculazione, dove i diritti della ragione e quelli del sentimento, le virtù dell’argomentazione e quelle dell’intuizione possano essere egualmente rispettati.”, *Vladimir Solov’ev - Cristianesimo e modernità*, Padova, Messagero di Sant’Antonio Editrice, 2005, pp. 31- 32.

conjunto, originavam um *conhecimento integral* do ser (*tsêlnoé znanié*). Soloviev une o que fora rompido pela filosofia alemã e sente que essa ligação à *terra* e à *religião* através de um *Cristianismo Panteísta*, daria coesão à *Sofiologia*. Esta grandiosa *visão integralista* vai ser retomada, mais tarde, por Henri Bergson e Merleau-Ponty com as suas filosofias assentes na existência. O movimento nostálgico da Rússia não ficaria estagnado no passado, a Eslavofilia veio a ser um dos grandes catalizadores do Impressionismo francês, dado que os pensadores “irracionalistas” da “contra-cultura”, do princípio do século XX, iam buscar inspiração aos textos marginais e menos académicos dos russos.¹⁰¹ A ideia fundamental que devemos reter destes antecedentes filosóficos de Jankélévitch é a de que o Intuicionismo francês assentou os seus alicerces na Rússia e que os grande escritores, compositores e artistas tiveram uma importância capital na *filosofia da impressão*, tal como iremos expor detalhadamente ao longo desta nossa investigação.

¹⁰¹ V.J., *P.D.*, p. 104.

2. Jankélévitch, Bergson, Simmel,

Em busca de uma *Filosofia da Vida*

*O pensamento da vida, diz profundamente Schlegel, passa qualquer propedêutica, porque a vida supõe apenas a vida e o pensamento vivo, que adopta o ritmo, corre todo direito ao real sem se embarçar com escrúpulos metodológicos. A diferença entre as tímidas abstracções dos colégios e a generosidade da filosofia concreta é que essas são eternamente preliminares, (...) relativas a algo de absolutamente ulterior, de onde serão a aplicação ou de onde se deduzirão; enquanto que a outra é a cada momento presente a si mesma.*¹⁰²

*A filosofia do imediato é, em sentido literal, uma filosofia positiva, por assim dizer, uma filosofia que diz sim, sim à vida, ao ser e a Deus.*¹⁰³

Vladimir Jankélévitch

A erupção do *pensamento impressionista* de Vladimir Jankélévitch surgiu paulatinamente na sua obra e nunca assumiu uma forma sistemática ou coerente, embora tenha apresentado um desenvolvimento constante que se foi acentuando num *crescendo* de ideias que o aproximaram, cada vez mais, da filosofia da *impressão* e do reino do *instante*. Na verdade, o próprio autor nunca formou, nem desejou formar, um “sistema do saber”, por isso a temática do Impressionismo vai pairando, um pouco por toda a parte, nos seus escritos. O seu apreço por uma “filosofia impressionista” e “intuitivista” manifestou-se, antes de mais, como uma procura de um novo horizonte filosófico que se foi consolidando, com o passar dos anos, e que se devia, em parte, à profunda insatisfação e rebeldia de Jankélévitch em relação ao modelo racional da filosofia que se desenvolvia no meio académico das universidades e que, na sua perspectiva, era algo empobrecedor e sintoma de uma filosofia institucionalizada já em estado decadente.

¹⁰²V.J., “La pensée de la vie, dit profondément Schlegel, se passe de toute propédeutique, car la vie ne suppose que la vie, et la pensée vivante qui en adopte le rythme court tout droit au réel sans s’embarrasser de scrupules méthodologiques. La différence entre les timides abstractions des collèges et la générosité de la philosophie concrète, c’est que les unes sont *éternellement préliminaires*, (...) relatives à quelque chose d’absolument ultérieur qui en sera l’application ou qui s’en déduira; tandis que l’autre est à chaque instant présente à elle-même.”, *H.B.*, p. 6.

¹⁰³V.J., “La philosophie de l’immédiat est, au sens littéral, une philosophie *positive*, c’est-à-dire une philosophie qui dit oui, oui à la vie, à l’être et à Dieu.”, *H.B.*, p. 293.

Na juventude, Jankélévitch irá dedicar-se muito à filosofia vitalista, encontrando uma linha de continuidade que provém do Romantismo alemão representado por Schlegel, Novalis e Schelling, que vai encontrar um eco no pensamento russo dos espiritualistas ortodoxos Khomyakov e Soloviev. Tanto a *Naturphilosophie* dos românticos, como a noção russa de *imediato espiritual* e de *integralidade*, manifestam uma enorme ânsia de ultrapassar o Idealismo racionalista, estabelecendo contacto com o elemento natural, orgânico e, diríamos, *vital*, que tinha sido negligenciado no Racionalismo subjectivo dos iluministas. Mais uma vez, insistimos que será necessário emprendermos o caminho de *regresso ao concreto* através de uma *filosofia positiva e integral do ser* que nos ofereça uma abertura e uma fenda por onde possamos olhar directamente para o real.

Os seus primeiros escritos, entre 1922 e 1930, ocupam-se essencialmente dos temas ligados à “vida” e irão debruçar-se sobre a filosofia russa de Nicolai Lossky, Simeon Frank e Leon Chestov, bem como sobre a *filosofia da vida* tal como nos é apresentada por Henri Bergson e Georg Simmel. O pensamento de Bergson, por quem Jankélévitch nutria grande admiração e com quem chega mesmo a privar, trocar correspondência, discutir ideias, será o seu principal objecto de estudo e o ponto de apoio que lhe permitirá erguer a sua filosofia impressionista e intuitivista.¹⁰⁴ Jankélévitch escreveu vários artigos relacionados com as filosofias vitalistas, onde se salienta sobretudo a sua célebre obra *Henri Bergson* publicada em 1930, revista e aumentada em 1959. Todavia, não iremos verificar, neste livro, um resumo das ideias ou uma hermenêutica dos textos bergsonianos. Com uma certa ironia, ele diria que Bergson exprimiu muito bem as suas teorias e não precisa de ninguém que repita a sua filosofia ou que queira explicá-lo melhor do ele se explicou a si próprio. Neste sentido, os capítulos irão desenvolver-se em torno de temas fundamentais: a questão da vida, da temporalidade, da intuição, da liberdade e da heroicidade. No que diz respeito a Simmel, Jankélévitch dedicou-lhe o belo prefácio à tradução francesa de *La tragédie de la culture* intitulado “Georg Simmel – Philosophie de la vie”.¹⁰⁵

¹⁰⁴Françoise Schwab, “Si l’adolescence constitue dans notre vie «une partie qui dépasse le tout», selon Pasternack, elle est à coup sûr le moment privilégié de la rencontre, Celle qu’il (Jankélévitch) fit avec la pensée de Bergson, à 20 ans, le marqua durablement. Une connivence intellectuelle s’installe entre le jeune disciple et le maître qui entretendront une correspondance empreinte d’amitié. [...] C’est aussi l’époque où il s’affirme «vitaliste», porte grand intérêt aux idéalistes allemands, aux mystiques des 12^e et 13^e siècles (Maître-Eckart, Jacob Boehme) tout consacrant une étude aux slavophiles russes contemporains chez lesquels il décèle un lien entre bergsonisme, idéalisme et mysticisme.”, “Le parcours d’une vie”, *Magazine littéraire*, n.º 333, Junho de 1995, p. 18.

¹⁰⁵V.J., *Préface* a Georg Simmel, “Georg Simmel – Philosophie de la vie”, *La tragédie de la culture et*

Será importante referir que tanto Jankélévitch como Bergson e Simmel são de origem judaica e o primeiro contacto com as obras de Simmel veio por intermédio do seu pai, Samuel Jankélévitch.¹⁰⁶ A figura paterna inspirou-o nos seus primeiros passos filosóficos, não só porque o pai era um homem muito culto e um psicanalista reputado, na sua época, mas porque ele traduzira diversos textos de autores alemães para francês (Hegel, Schelling, Freud e Simmel). Esta questão do Judaísmo, além de provir do seu ambiente familiar, será um forte elo de ligação entre os três pensadores e Jankélévitch escreve um texto “*Bergson et le Judaïsme*”¹⁰⁷ revelando a forma como a *filosofia da vida* está ligada a uma concepção judaico-cristã e bíblica do termo “vida”. Da mesma maneira que já tinha demonstrado, anteriormente, no texto “*Les themes mystiques dans la pensée russe contemporaine*”, a forma como nacionalismo russo, o berço da sua família na Rússia-mãe, o estimularam a procurar os textos desses pensadores, pouco conhecidos, da filosofia eslava. A própria teoria filosófica da *integralidade* russa, como vimos no capítulo anterior, estava ligada a noções da Ortodoxia e da Mística Oriental. Parece existir, quer no pensamento russo, quer na filosofia vitalista de Simmel e Bergson, um fundo religioso muito forte que irá estar presente na filosofia impressionista jankélévitchiana. Sabemos também que Simmel mantinha um contacto com Bergson e que estavam em intercâmbio intelectual, tanto que ele chegou a levar artigos para a Alemanha e a traduzi-los do francês para alemão. Na Rússia, Bergson também foi sendo progressivamente conhecido, a par da introdução da Fenomenologia de Husserl. Os russos identificaram-se com a filosofia da percepção e da intuição bergsoniana, encontraram elementos em comum com o seu pensamento tradicional.¹⁰⁸ No fundo, há toda uma rede de relacionamentos intelectuais entre estes pensadores, que era produtiva, e as teorias iam se disseminando com facilidade. Portanto, não é por

autres essais, trad. Sabine Cornille e Philippe Ivernel, Paris, Rivages, D. L. 1993, pp. 13 - 87.

¹⁰⁶Simone Zacchini, “Prima di lui Georg Simmel, per probabile diretta influenza paterna, há avuto un ruolo certamente non secondario nella formazione della sua sensibilità filosofica.”, “La complessità di un uomo semplice”, *L'altra voce del Logos - Filosofia, musica e silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, p. 22.

¹⁰⁷V.J., “Appendice – Bergson et le Judaïsme”, *H.B.*, pp. 255 - 285.

¹⁰⁸Hilary Fink, “Although Russian religious thought does not exactly qualify as ‘modernist’, it nonetheless underlies a central goal of Russian modernism: to uncover new modes of artistic perception and thus to grasp an elusive reality existing beyond the bounds of the intellect alone. For religious thinkers, this ‘elusive reality’ is the reality of the divine existing in and around one. The notion of theurgy – the active transformation of reality through the Logos, or the ‘Word’ – is based on what might seem to the Western mind the a fundamental paradox in Russian Orthodoxy, namely, that one continually strives to uncover and to build what is already present all around: the Kingdom of God. (...) Bergsonian thought – focused on the artistic intuition of duration, and on active philosophy of living rather than on passive ‘explanatory idea’ – coincided with this teurgic impulse.”, *Bergson and Russian Modernism – 1990-1930*, Northwestern Univ. Press, 1999, p. 27.

acaso que Jankélévitch se tenha interessado quer por Simmel quer por Bergson.

Em primeiro lugar, se queremos compreender o Impressionismo devemos esclarecer no que consiste este “pensamento da vida” e que novidade nos traz o Vitalismo de Bergson e Simmel. No seu ensaio *Der Konflikt der modernen Kultur*,¹⁰⁹ Simmel atribui à “vida” um significado histórico, afirmando que a ideia de *vida* tem a mesma importância que a ideia de *substância* para os filósofos da Antiguidade Clássica, a ideia de *Deus* para a Filosofia Medieval e o *mecanicismo* para a Modernidade.¹¹⁰ No Romantismo alemão, encontramos os primórdios da “filosofia da vida” que, de início, fazia coincidir em si as correntes que usualmente designamos de *Evolucionismo* e de *Vitalismo*. Simmel e Bergson enveredaram pela vertente mais vitalista, na medida em que o *Evolucionismo* tende a orientar a noção de vida para as Ciências Físico-Químicas e para um certo *Biologismo*. Ao invés, o Vitalismo, sem renunciar à noção de “evolução”, concebe a vida como um “pensamento vivo”. Uma evolução da consciência que não procura apenas perpetuar a espécie, mas pretende alcançar uma superação dos seus limites, uma “ultrapassagem” das suas condições mediante uma geração de formas imprevisíveis, que estão presentes na natureza e na criação artística.¹¹¹

De algum modo, a “vida” antecipava-se na *Naturphilosophie* de Schelling através da “intuição intelectual” que faz a síntese entre o real e o ideal, entre a matéria e o espírito, formando uma simbiose entre o Idealismo e o Empirismo. No pensamento russo, encontramos o legado romântico presente em Vladimir Soloviev, naquela *intuição* que permite contactar directamente a vida e a *vivência*, à semelhança da *Erlebnis* na Fenomenologia husserliana. Não poderíamos deixar de notar que a filosofia de Husserl teve adesão entre os pensadores russos, sobretudo em Simeon Frank, que traduziu a obra *Logische Untersuchungen* para a língua russa, tal como dedicou alguns artigos a Bergson. Ainda assim a presença do Vitalismo bergsoniano vai estar mais patente no percursor do Intuitivismo russo, Nicolai Lossky, do que o husserlianismo. E essa linha bergsoniana irá reflectir-se bastante em Léon Chestov.¹¹² Para todos estes

¹⁰⁹ Publicado em 1918.

¹¹⁰ V.J., “Georg Simmel a noté quelque part que si l’on condense dans une formule simple, pour chaque période de l’histoire, les aspirations directrices et les principes généraux dans lesquels s’est exprimée la réflexion humaine, c’est bien *l’idée de substance* qui résumera les tendances les plus profondes du génie hellénique; c’est *l’idée de Dieu* qui sera le centre de convergence de la spéculation médiévale, et c’est par *l’idée de nature* qu’il faudra traduire l’idéal de la Renaissance. *L’idée de nature*, dominante aux XVe – XVIe siècles, est remplacée au XIXe par *l’idée de vie* qui traduit peut-être encore les aspirations les plus secrètes de notre siècle.”, “1. Deux philosophes de la vie: Bergson, Guyau”, *P.D.*, p. 16.

¹¹¹ V.J., *P.D.*, pp. 17 - 19.

¹¹² V.J., “On le voit, les oeuvres de Bergson furent connues en Russie, dans un ordre assez fantaisiste. L’influence bergsonienne n’en est pas moins profonde sur de grands penseurs mystiques comme Léon

pensadores, a ideia de “vida” será um ponto fundamental que orienta a filosofia para uma visão “integral”, ao procurar dissipar a polaridade entre *sujeito* e *objecto*, pela união do pólo ideal do transcendentalismo racionalista com o pólo real da experiência sensorial. Na *Integralidade* russa, acentua-se o desejo de “totalidade” de não deixar nada de fora e de abarcar tudo num mesmo horizonte de *sensações*, *intuições* e *vivências*.

O crescente florescimento do Vitalismo, nos finais do século XIX, enriquecerá a noção de “vida” e leva-a a adquirir um significado mais autêntico com a afirmação do seu carácter imediato e intuitivo, directo e voltado para o real: “*É o pensamento, mas o pensamento naquilo que ele tem de imediato, de móvel e de intuitivo e, por assim dizer, de ‘primário’ (...)*”.¹¹³ Um pensamento que “espelha” o real e acompanha o dinamismo da vida através da noção de movimento e de *mobilidade* que se opõe à rigidez estática dos conceitos kantianos e rompe com a filosofia sistemática racional, atendendo à vida em todas as suas manifestações. A noção de vida pressupõe, por um lado, os fenómenos naturais e biológicos que nos rodeiam e nos quais o homem também está incluído, mas implica, por outro lado, a interioridade do sujeito que “vive” e “está a viver” em acção no “puro acto de viver”. Remete-nos para a questão da *consciência* do homem, que se revê no seu acto de viver, ao “estar cónscio” dos estados de consciência sobre si mesmo e sobre a realidade. Por conseguinte, devemos libertarmo-nos da ideia do “sujeito transcendental”, no sentido kantiano, e irmos mais além da concepção da consciência repleta de vivências depuradas fenomenologicamente, mais além do *Dasein* estático heideggeriano, pois para lá dessas concepções surge o *realismo vitalista* do homem que *vive* em toda a sua plenitude, reconhecendo-se numa “consciência” que engloba a sua dimensão intelectual, moral, estética e religiosa. A *filosofia da vida* converter-se-á numa *filosofia da plenitude*, do encontro do homem consigo mesmo, ou para citar Husserl, o encontro do homem com o *mundo-da-vida* (*Lebenswelt*) sempre aberto para o sujeito.¹¹⁴

Georg Simmel, na sua obra *Einleitung in die Moralwissenschaft*, chega à conclusão que existem duas grandes “concepções do mundo” (*Weltanschauungen*) que se

Chestov (*Les révélations de la mort*) ou intuitionnistes comme Nicolas Lossky (*Obosnovanié intuitivisma*).”, *H.B.*, p. 299.

¹¹³V.J., “C’est la *pensée*, mais la pensée dans ce qu’elle a d’immédiat, de mobile, d’intuitif et, pour ainsi dire, de «primaire» (...)”, *T.C.*, p. 12.

¹¹⁴V.J., “Mais, d’autre part, la vie exige un sujet, une conscience qui la vive; en ce second sens, la vie est intériorité qualitative et concrète ; elle est inséparable de l’individu auquel elle est immanente. Les Allemands expriment très bien cette nuance en distinguant entre «leben» e «erleben», «Erlebnis» ; or, d’une amibe jamais on ne dira «erleben», car le préfixe «er-», donnant au verbe un sens transitif, implique la présence d’un moi-sujet agissant, dont l’action serait la vie elle-même, et non la présence d’un être passif auquel la vie serait comme extérieure.” *T.C.*, p. 12.

digladiam ao longo da história da filosofia: o *Uno* e o *Múltiplo*, a *eternidade* e a *mobilidade*, o *ser* e o *dever*. A tendência monista, designada de *atitude eleática*, exprime a petrificação do Ser enquanto Uno inteligível e imutável (τὸ ἔν). O mundo das essências ou Arquétipos que inevitavelmente nos remete para a filosofia de Parmênides e da Escola de Eleia, como vemos presentificada na arte grega de Fídias “*petrificada para a eternidade no mármore branco do Parthénon*”.¹¹⁵ Jankélévitch considera que foi este o caminho que os antigos eleatas encontraram para solucionar a questão da “origem” das essências, torná-las estáticas e perenes, sem princípio nem fim e sem uma origem determinada: “*Portanto, a necessidade das essências eternas serviu aos gregos, no seu conjunto, para prevenir toda a questão indiscreta sobre a origem e abolição, quero dizer, para nos evadirmos do grande mistério da Quoddidade evitando o duplo espectro que tem o nome de ‘Ex nihilo’ e ‘In nihilum’.*”¹¹⁶ Os gregos não souberam pronunciar-se quanto à *origem* e quanto ao *movimento*, o “calcanhar de Aquiles” incontornável, que nunca fora bem solucionado e que levantava polémica, sobretudo nas *aporias* de Zenão de Eleia. Por esse motivo, decidiram evadir-se desta questão da *vida* e optaram por dirigir-se para o mundo invisível. No entanto, Simmel acrescenta que ao derrubarmos a *fixidez* do monismo, encontraremos a atitude oposta, a *atitude heraclitiana* da afirmação do *dever* permanente do universo. Nela se inscreve todo o Romantismo de Schelling, dos pensadores russos e, por último, do pensamento de Bergson e Jankélévitch. Sensíveis ao desabrochar da vida e às formas que irrompem da natureza vão beber à via heraclitiana e deixam-se cativar pelo mistério do ser que irrompe do nada e do obscuro *Ungrund* enquanto “fundamento abissal” que está na origem de todas as coisas.

Como poderia o Ser manter-se agrilhado a uma visão petrificada? No seguimento de Simmel e Bergson, Jankélévitch reafirma “*o Ser é Vida*”. A concepção judaico-cristã da Criação *Ex-nihilo*,¹¹⁷ cujo sopro do *Espírito* insuflou vida em todo o universo. A vida, em sucessiva *Criação*, será o aspecto primordial que permite distinguir o Judaísmo da antiga filosofia grega, que concebia o mundo como uma mera *degradação* em comparação com o Uno invisível, superior e imutável. A Criação contempla a vida segundo o movimento de *ascensão* das criaturas em relação a *Deus*

¹¹⁵V.J., “(...) pétrifiée pour l’éternité dans le marbre blanc du Parthénon.”, *T.C.*, p. 13.

¹¹⁶V.J., “Pourtant, la nécessité des essences éternelles servit aux Grecs, dans l’ensemble, à prévenir toute question indiscrete sur l’origine et l’abolition, c’est-à-dire à escamoter le grand mystère de la Quoddité en conjurant le double spectre qui a nom *Ex nihilo* et *In nihilum*.”, *P.P.*, p. 35.

¹¹⁷V.J., *H.B.*, pp. 265 - 266.

Criador sem que haja um sentido de corrupção, degradação ou algo negativo associado à matéria.¹¹⁸ Este acto criativo implicará, em todo caso, uma diferença essencial entre o supremo Criador, que é transcendente, e o ente criado na sua condição de criatura indigente dependente de Deus. Mas o relacionamento entre Criador e criatura baseia-se num *optimismo ontológico* de uma possibilidade de redenção e de uma subida ou ascese do homem para a Transcendência.¹¹⁹ A vida material, o corpo e o lado carnal não são mais vistos como um “cárcere da alma”. A situação existencial e encarnacional constitui uma ocasião de evolução e progresso do homem, em conformidade com uma ideia de uma *génese*: a *história da vida*, do movimento e da evolução do espírito numa *filosofia encarnacional*.

Contrapondo-se à *atitude eleática*, no texto *Henri Bergson*, Jankélévitch dedica um capítulo bastante extenso à “vida”, que faz um levantamento exaustivo dos principais tópicos da filosofia da vida e o modo como se repercutiram no pensamento bergsoniano. Para ambos, Bergson e Jankélévitch, a vida permanece ligada à *Criação* e à dimensão do movimento e do tempo na sua *duração (durée)*: *a vida é tempo e o tempo é expressão da vida*, ao qual Jankélévitch ainda acrescenta *a vida não é mais do que o instante*. A vida sentida na sua *duração* sugere um andamento irreversível de diversos momentos e instantes que destronam o Monismo, segundo a qual o *Uno* de Parménides, na esfera da *eternidade*, perpetua a estagnação do mundo sem tempo e sem espaço. O movimento vital que entrecruza os instantes, vive-os a partir da sua diferenciação, pois a fluidez do tempo na impermanência e no *devenir* do movimento, transformam a Criação num *acto continuado* que nunca está acabado. O real não é um conjunto de objectos fabricados de uma forma definitiva, mas uma actividade constante que está em vias de se criar numa repetitiva multiplicidade. A incompletude caracteriza, assim, a vida do universo em potência e em vias de existir, pelo que o tempo marca a génese da novidade num movimento contínuo sem fixação. O acto de criar significa “criar de novo” a partir

¹¹⁸É de notar o importante estudo de Claude Tresmontant acerca do Judaísmo e o seu impacto na Filosofia, que passamos a citar: “Penser la genèse du réel comme une création, comme une opération éminemment positive, est une originalité de la tradition biblique. C’est un reversement total du point de départ de la métaphysique et du mouvement initial de la pensée, qui engage tout le reste. Les conséquences en sont immenses. Sur ce point fondamental d’où toute la métaphysique procède, la pensée hébraïque va exactement en sens inverse de la pensée grecque, elle remonte une pente que les métaphysiques grecques et après elles les métaphysiques modernes qui en acceptent les gestes initiaux, descendent, en sens précis que du point de vue grec, le réel sensible provient plutôt d’une *descente*, d’une dégradation, tandis qu’au contraire pour les Hébreux, il est le fruit d’une acte positif, d’une *ascension*, qui est la création.”, *Essai sur la pensée hébraïque*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1962, p. 14.

¹¹⁹*Ibidem*, “Seule la tradition hébraïque affirme aussi énergiquement la création du réel. Seule aussi elle déclare catégoriquement l’excellence du réel, du monde sensible et des créatures. *Valde bonum*.”, pp. 20 - 21.

da génese e do *ex-nihilo* numa actividade contínua e continuada que nunca ficaria concluída na Criação inicial, como se fosse um momento único e isolado reportando a um passado que ficou para trás.¹²⁰ Com efeito, a Criação dá-se em sucessivos momentos que acontecem em toda a sua espontaneidade. A vertente monista, que não admite o movimento, não poderia satisfazer os requisitos de uma filosofia da vida aberta às manifestações do real, na medida em o Monismo se fundamenta num mundo estático de Arquétipos agrilhoados na perenidade do Ser.¹²¹

De acordo com a filosofia vitalista, a *criação sempre em acontecimento* irá demarcar-se por completo do Racionalismo kantiano que, mais uma vez, será alvo de crítica de Jankélévitch. A Modernidade atribui à Criação um valor secundário dado que o universo funciona através do modelo mecanicista que, em vez de colocar Deus no “centro” à imagem do *Teocentrismo* da Filosofia Medieval, coloca o Homem. Faz depender do sujeito racional todo o conhecimento que se antropomorfiza. Embora Simmel seja um neo-kantiano, soube reconhecer as lacunas do Idealismo Transcendental que só poderão ser superadas pela filosofia da vida. Jankélévitch aprecia o pensamento simmeliano pela sua reacção ao kantismo e vê em Simmel a mesma ousadia de Schopenhauer e de Nietzsche,¹²² que também se questionavam acerca da filosofia sistemática do “eu subjectivo”. Quando a *filosofia da vida* nos reconduz à primazia da Criação, acaba por relativizar o poder do sujeito racional com a finalidade de destruir justamente esse *antropocentrismo* e *egocentrismo* das filosofias racionalistas. Porém, a afirmação da racionalidade e do “eu subjectivo” kantiano não deixam de ter o seu mérito ao convocar o homem para a importância da “interioridade” ou, melhor dito, da “subjectividade”. O conhecimento objectivo da realidade não poderia existir alheio a esta relação do sujeito com a sua própria subjectividade

¹²⁰*Op.Cit.*, Claude Tresmontant, “La création n’est pas loin de nous, reléguée dans un passé inaccessible. Elle continue de se faire aujourd’hui comme aux origines, ou, plus exactement : aujourd’hui *est* aussi origine. La genèse n’est pas terminée. Elle continue. Nous sommes en genèse. (...) Reléguer la création dans un point initial de l’histoire, c’est admettre que rien depuis ne se serait créé, que le réel, figé, se répète depuis lors. C’est confondre création et fabrication. La fabrication, elle, se fait tout d’un coup et peut être achevée en temps de plus en plus limité. Mais le réel n’est pas une univers d’objets fabriqués, achevés une fois pour toutes. Il est en train de se créer. Le propre de la création est de ne pas être fabrication.”, p. 25.

¹²¹Acerca da natureza imóvel do Monismo, comenta o filósofo inglês George Berkeley : “A la vérité, Zénon et Parménide soutenait qu’une chose qui existe dans le temps est à la fois plus vieille et plus jeune qu’elle-même; donc, τὸ ἔν, qui est constant et immuable, n’existe pas dans le temps; et s’il n’existe pas dans les temps, alors il n’existe pas non plus dans aucune des différences du temps passé, présent ou à venir; donc, on ne peut dire qu’il était, qu’il est, ni qu’il sera. (...) c’est-à-dire qu’au lieu d’une succession temporaire de moments, il y a un seul maintenant éternel.”, §351, *Siris*, trad. franc. Pierre Dubois, Paris, Vrin, 1971, p. 158.

¹²²V.J., *T.C.*, p. 17

pensante. É, por este motivo, que a Fenomenologia faz questão de vincar o primado da *consciência*, que traduz este retorno a um *cogito subjectivo* de um eu-consciência sem o qual o mundo não existiria. O que seria o mundo sem uma consciência que o vise? O que seria o mundo sem um sujeito que toma consciência desse mundo? Assim se justifica a “revolução copernicana” que posiciona o “eu subjectivo” no centro de todo o conhecimento. Jankélévitch elogia a utilidade da subjectividade e do *a priori* como estratégia para combater o Cepticismo e o Empirismo sensualista, porque Kant desejava anular o *relativismo* entre a *empiria* das sensações e o plano conceptual. O problema é que ao dar ênfase ao *a priori* e à subjectividade transcendental criou um *imperialismo do logos*, fazendo da razão um “imperador” e uma espécie de “juiz” (inclusive ao nível da Ética, com o “tribunal da razão”), que assume uma postura autoritária no exercício do poder da racionalidade.¹²³ A arrogância kantiana fixou-o num dos extremos desse mesmo relativismo que ele queria vencer e, como consequência, o seu sistema não venceu o *relativismo* que continuará a persistir no kantismo posterior. A esperança reside na nova filosofia do Vitalismo que faça a “síntese” entre ambas as dimensões, sem lesar ou negligenciar o plano da *empeiria* a favor da pura exaltação do Racionalismo.

*Este foi o incomparável mérito da crítica kantiana, Simmel reconhece-o de bom grado nas suas “Conferências sobre Kant”, de racionalizar, de certo modo, o «relativismo da contingência», tendo em conta, pela intervenção de um ‘a priori’ necessário e universal, a idealidade resistente das nossas representações. O subjectivismo kantiano tem, por isso, como consequência a “interiorização” do «problema da relatividade» epistemológica: ele não se move mais numa relação exterior, superficial e, ousa dizer, periférica da nossa sensibilidade com as coisas em si, mas numa relação profunda e íntima, entre o plano psicológico do ‘a priori’ e o plano psicológico da experiência. (...) Não terá, Kant, pela escolha que fez do plano de referência transcendental, restaurado sub-repticiamente uma espécie de absoluto no interior de um dos termos relativos, no interior desse ‘a priori’ ideal que molda o dado da experiência?*¹²⁴

¹²³V.J., “Comme Simmel, Bergson reproche à Kant d’ériger la forme intellectuelle de notre connaissance en une espèce d’absolut, de renoncer à faire la genèse de l’entendement et de ses catégories : ‘les cadres de l’entendement et l’entendement lui-même devraient être acceptés tels quels, tout faits’.”, *T.C.*, p. 16.

¹²⁴V.J., “Ç’a été l’incomparable mérite de la critique kantienne, Simmel le reconnaît volontiers dans ses *Conférences sur Kant*, de rationaliser en quelque sorte le «relativisme de la contingence», en rendant compte, par l’intervention d’un a priori nécessaire et universel, de l’idéalié résistante de nos représentations. Le subjectivisme kantien a donc pour conséquence l’*intérieurisation* du «problème de la relativité» épistémologique: il ne s’agit plus de rapport extérieur, superficiel et, si j’ose dire, périphériquement de notre sensibilité avec les choses en soi, mais d’une relation profonde et intime, entre

Numa certa linha de continuidade com filosofia da vida de Simmel e Bergson, não poderíamos deixar de abrir aqui um pequeno parêntese e recordar o pensador português Leonardo Coimbra que, na sua *filosofia criacionista*, quebrava o “cousismo” da mentalidade positivista-científica e identificava-se, em muitos aspectos, com o bergsonismo.¹²⁵ A sua visão da Criação, mais do que uma evolução da vida, na perspectiva da Biologia, é uma actividade criadora do pensamento que nunca se “coisifica” e não se deixa controlar enquanto objecto pela racionalidade da Ciência. O pensamento mostra-se criativo e exuberante na sua criatividade, não porque cria a realidade, mas porque exprime a liberdade humana perante a vida. A alma do homem está em crescimento e mantém-se flexível para receber a mudança. Quando apreendemos um objecto, ele afecta tanto a *sensibilidade* como o *entendimento*, contudo não depende inteiramente do homem. O objecto existe em si, na sua força genesiaca, e começa a entrar na consciência mediante uma convivência, que se apoia numa rede imprevisível de relações universais. Existir pressupõe, acima de tudo, “co-existir” no meio dos outros em *comunidade*. A imposição do primado da *forma* sobre os *conteúdos* fazem da filosofia kantiana uma teoria unilateral. Kant esqueceu-se de criar uma “reciprocidade” entre forma e conteúdos. O movimento unilateral do sujeito para o objecto ignora que o objecto também se dirige, afecta e influencia as estruturas conceptuais do sujeito. Supostamente este primado subjectivista deve ser aceite enquanto tal, sem haver contestação, só que o Vitalismo soube reconhecer que, entre o sujeito e o objecto, ocorrem inúmeras trocas e influências constantes e recíprocas numa total dependência: a *forma* não pode subsistir sem o seu *conteúdo* e vice-versa. A acentuação do poder da razão, durante o Iluminismo, contribuiu para desequilibrar esta ordem harmoniosa que deveria manter a sintonia entre o *sujeito* e o *objecto*, entre a *sensibilidade* e *entendimento*, entre o *pensamento* e as *coisas*,¹²⁶ que se degenerou ainda mais no Positivismo que elege a Ciência e as experimentações científicas como critérios únicos de verdade.

O “*penso, logo existo*” da afirmação da existência mediante a “auto-consciência” representada por um “eu despota” é uma indicação do pensamento

le plan psychologique de l’apriori et le plan psychologique de l’expérience. (...) Kant n’a-t-il pas, par le choix qu’il a fait du plan de référence transcendantal, restauré subrepticement une sorte d’absolut à l’intérieur d’un des deux termes relatifs, à l’intérieur de cet *a priori* idéal qui façonne le donné de l’expérience?”, *T.C.*, pp. 15 - 16.

¹²⁵Sobre o relacionamento das filosofias bergsoniana e leonardina, veja-se o artigo de Manuel Ferreira Patrício, “Leonardo Coimbra e Henri Bergson: semelhanças e diferenças”, *Leonardo Coimbra – Filósofo de Real e do Ideal*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, 1985, pp. 145 - 184.

¹²⁶V.J., *T.C.*, p. 18.

condicionado por uma linguagem racional que o possibilita e, em simultâneo, o comprime. Lido e relido apaixonadamente por Jankélévitch, Maine de Biran, nos seus textos, exprime o mesmo desejo cartesiano de criar uma “*Ciência dos Primeiros Princípios*”, só que no lugar da absoluta evidência do *Cogito* (que nasce dos raciocínios do sujeito isolado em si próprio), coloca um ponto de interrogação. Ele vai procurar analisar, primeiro, as sensações e os dados primitivos incontornáveis e fundamentais da consciência, e depreende que o homem se apercebe (de um jeito imediato) que é a *causa* daquilo que opera, tanto pelo esforço como pela vontade humanas, que não se distinguem da causalidade. Ao mesmo tempo que se sente como *causa*, constata que é também um *efeito* de outras causas que lhe são alheias e que ele não controla.

*Existe uma apercepção interna imediata que não consiste nem na observação repetida, nem na abstracção das regras da faculdade de sentir e de pensar, mas no facto primitivo da nossa egoídade, associado à produção livre do esforço que determina o movimento voluntário mais simples enquanto o acto intelectual mais elevado. (...) Na apercepção, o eu reivindica a sua existência individual, una, idêntica, que não é apenas do objecto sentido ou pensado, mas das sensações e representações, variáveis e passageiras. Assim, a multiplicidade dos factos é reduzida a um facto primitivo, os dados dos sentidos diversos são remetidos a um sentido fundamental (...) esta apercepção imediata e simples do eu.*¹²⁷

*Nesse ponto onde o dualismo cartesiano foi espontaneamente às “naturezas simples”, ou seja, às noções puras e sem a mistura de nenhuma outra, o Romantismo, do lado oposto, vai aos “mistos”. A oposição de Descartes e de Maine de Biran, na história das ideias francesas, resume brutalmente este contraste medindo todo o intervalo que separa a evidência perspicaz do Cogito e a realidade turva do facto primitivo – este “facto” que é o esforço ou a força, que é, por sua vez, da alma e dos músculos, do eu e do não-eu.*¹²⁸

¹²⁷Maine de Biran, “Il y a une aperception interne immédiate laquelle ne consiste ni dans l’observation répétée ni dans l’abstraction des règles de la faculté de sentir et penser, mais bien le fait primitif de notre égoïsme, rattachée à la production libre de l’effort qui détermine le mouvement volontaire le plus simple comme l’acte intellectuel le plus élevé. (...) Dans l’aperception, le *moi* saisit son existence individuelle, une, identique, non seulement de l’objet senti ou pensé, mais des sensations et représentations, variables et passagères. Ainsi, la multiplicité des faits est réduite à un fait primitif, les données des sens divers sont rapportées à un sens fondamental (...) cette aperception immédiate et simple du moi.”, *De l’aperception immédiate*, Paris, Vrin, 1963, p. 236, p. 14.

¹²⁸V.J., “Là où le dualisme cartésien allait spontanément aux «natures simples», c’est-à-dire aux notions pures et sans mélange d’aucune autre, le romantisme, tout à l’opposé, va aux «mixtes». L’opposition de Descartes et de Maine de Biran, dans l’histoire des idées françaises, résume brutalement ce contraste en mesurant tout l’intervalle qui sépare l’évidence aiguë du Cogito et la trouble réalité du fait primitif – ce «fait» qui est l’effort ou la force, qui est à la fois de l’âme et des muscles, du moi et du non-moi.”, *NT*, pp. 226 - 227.

A *apercepção interna imediata* diz respeito à consciência interna do ego e da sua egoidade, que fundamenta os pensamentos, o reconhecimento do “*sentido íntimo*” da sua existência individual, ou seja, a consciência da sua permanência através do fluxo das modificações sensoriais e intelectuais. Esta definição é considerada como uma reacção anti-metafísica e anti-escolástica, porque privilegia uma filosofia da existência, da interioridade e do sentimento de “existir”. O “eu” parte de um homem enraizado num corpo vivo, cuja vida não depende de si em todas as suas operações. O que parece estar em causa é questão do “voluntário”, que resulta do esforço pessoal, e do “involuntário” que está ligado à espontaneidade de um fundo fisiológico. Para solucionar esta dificuldade, Maine de Biran alude ao “*fait mixte*” que se torna o ponto de encontro entre a *apercepção do eu* e da sensação de movimento espontâneo, entre a vida pessoal e a vida impessoal. O “misto” contesta os seguidores da Metafísica, o Substancialismo cartesiano e o Racionalismo kantiano. Na sua filosofia do *misto*, Biran cria uma filosofia do *intermediário*, da *passagem* e dos limites perante o *devoir* da realidade fenoménica, que se inclina para o Romantismo e para o Vitalismo que viria a ser desenvolvido. O “eu” manifesta-se em toda a sua *força* que ganha relêvo a partir da vontade do sujeito, todavia é uma força interiorizada num corpo, uma força aperceptiva, sempre em *relação* com o elemento orgânico que não pode ser ignorado ou rejeitado.¹²⁹ A criatividade do autor reside nesta nova conjugação da Filosofia, com a Psicologia e Fisiologia, ligação que será recuperada, mais tarde, por Henri Bergson.

Bergson, Adversaire de Kant é o título que Madeleine Barthélemy-Madaule dá à sua monografia de 1966 que, uma vez mais, reforça a ideia de que a filosofia bergsoniana francesa, do pós-guerra, questiona toda a filosofia de origem alemã. Digamos que Jankélévitch subscreve este título e vemo-lo pelo *Préface*¹³⁰ que dedicou à obra da sua colega, que acentua esta polémica entre a filosofia francesa “impressionista” e existencialista com o intelectualismo elitista dos alemães. A situação histórica da guerra contribuiu, em grande parte, para aumentar ainda mais a sua antipatia pela Alemanha. Não se tratava de uma crítica somente dirigida à filosofia racional, tudo o

¹²⁹Fazemos referência ao estudo interessante de Luis António Umbelino, “De facto, a garra e originalidade do pensamento de Biran – tal como se desenvolve, a partir de 1804, num claro afastamento em relação à escola de Condillac e ao horizonte estrito da *idéologie* – pode medir-se, antes de mais, pela ideia de que o solo do pensamento é o sentimento *sui generis* de um acto *irrepresentável* que coincide com a *apercepção* de si. Tal acto não é outro senão a relação de esforço, cujos elementos, distintos mas não separados, são uma força dita *hiperorgânica* e um corpo interiormente resistente.”, “Apercepção e Representação em Maine de Biran”, *Revista Filosófica de Coimbra* n.º 37, 2010, pp. 68 - 69.

¹³⁰V.J., *Préface* a Madeleine Barthélemy-Madaule, *Bergson adversaire de Kant. Étude critique de la conception bergsonienne du kantisme*, Paris, P.U.F., 1966, pp. I - VIII.

que era alemão e que reflectia essa vaidosa superioridade germânica, incomodava-o e perturbava-o de uma forma atroz, a tal ponto de ter referido, em muitas ocasiões, que nunca iria pisar solo alemão.

Num outro contexto, agora sublinhando o pensamento actual e contemporâneo, é interessante fazermos referência à ousadia do ensaio recente de António Damásio *O Erro de Descartes* de 1993. A sua originalidade foi pegar nestas questões filosóficas e aplicá-las ao domínio da Neurologia e Neurofisiologia. O que Berson, a seu modo, já tinha tentado começar a fazer, ainda de um jeito muito preliminar e sem as descobertas e avanços científicos que, de momento, dispomos. Ao reiterar, indirectamente, Maine de Biran, Simmel e Bergson (já que se orienta mais na linha dos precursores da Psicologia, Franz Brentano e William James) dedica-se a estudar a obra de Descartes e desenvolve uma teoria de carácter vitalista. Quando ele escreve, “*assim, no princípio foi o ser e só depois o pensamento*”¹³¹ reflecte no poder da Criação e do Ser-Vida acima do aparecimento das ideias e dos raciocínios da “mente” e da “consciência”. Antes do “*penso, logo existo*” existe o “*ser*” e uma corrente de vida na terra que precede, em milhões de anos, o tardio nascimento do homem. O *humano* que, por sua vez, foi gerado e descende do *não-humano*, da vida animal e de formas instintivas e primárias de vida, não deve ignorar esta perspectiva de uma *continuidade* e de uma *integração* do homem na natureza. Só fará sentido compreendê-lo nesta *integração* de uma “alma” que se articula e convive com o “corpo”, por isso um pensamento em comunhão com a

¹³¹ António Damásio, “Qual foi, então, o erro de Descartes? Ou melhor dito, ‘qual’ é o erro de Descartes que quero destacar sem dó nem piedade? Poderíamos começar por um protesto, censurando-o por ter persuadido os biólogos a adoptar, até aos nossos dias, a mecânica de relojoaria como modelo de vida. Todavia, esse protesto talvez não fosse inteiramente justo e devemos passar ao «Penso, logo existo». Esta declaração, que talvez seja a mais famosa de toda a história da filosofia, surge pela primeira vez em francês («Je pense, donc je suis»), na quarta secção do “Discurso do Método” (1637), e mais tarde em latim («Cogito, ergo sum»), na primeira parte dos “Princípios da Filosofia” (1644). (...) Como sabemos Descartes imaginou o pensamento como uma actividade completamente separada do corpo, a afirmação celebra a separação da mente, a «coisa pensante» (res cogitans), do corpo não pensante que tem extensão e partes mecânicas (res extensa). Todavia, muito antes do aparecimento da humanidade, os seres vivos já eram seres vivos. Em dado ponto da evolução surgiu a consciência elementar. A par da consciência elementar houve uma mente simples. Depois, com uma maior complexidade da mente surgiu também a possibilidade do pensamento. Assim, no princípio foi o ser e só depois o pensamento. (...) Este é o erro de Descartes: a abissal separação entre corpo e a mente, entre, por um lado, o material tangível e infinitamente divisível de um corpo dimensionado e mecanicamente operado e, por outro lado, o material intangível, indivisível, e não dimensionado da mente. (...) Alguns poderão perguntar: para quê discordar de Descartes e não de Platão, cujos pontos de vista sobre o corpo e a mente eram ainda mais exasperantes, tal como podemos verificar no seu “Fédon”? (...) Os factos que apresentei sobre as emoções e a razão, bem como outros que discuti acerca da interligação entre o cérebro e o corpo propriamente dito, apoiam a ideia mais geral com que iniciei este livro: a de que a compreensão da mente humana requer uma perspectiva com base no organismo, a de que a mente não deve só deslocar-se no ‘cogitum’ não físico para o reino dos tecidos biológicos, mas também que deve ser relacionada com um organismo completo, com um corpo e um cérebro integrados e em interacção com o ambiente físico e social.”, *O Erro de Descartes – Emoção, razão e cérebro humano*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 316 - 321.

dimensão da matéria, uma temporalidade cruzada com a *res extensa* da espacialidade. O “erro de Descartes”, como declara António Damásio, está na divisão do que, desde sempre, esteve unido “a alma e o corpo”. A alma humana depende de um *organismo vivo* e o lado instintivo dos animais está presente na constituição do nosso cérebro. Jankélévitch, no seu estilo poético, passamos a expressão, escreveu não o “erro de Descartes”, mas “o erro de Kant”, que é o seu antropocentrismo ou egoísmo filosófico. Ele chama a atenção para os prejuízos filosóficos desencadeados pelo Iluminismo e admite que Kant é pior do que Descartes. Foi Kant que isolou a consciência no seu papel de “razão epistemológica” e que se esqueceu da vivência sensitiva e corporal. A alma necessita de um corpo para subsistir e, no seu ponto de vista, as metafísicas que fogem do corpo são “angelismos” não-reais e ficções mitológicas, que desconsideram o homem como ser *encarnado*. Ele ainda vai mais longe, dizendo que não é só o *cogito* que está incompleto, o postulado metafísico da antiga Teologia “o Ser precede a existência”, bem como a máxima dos Existencialistas franceses “a Existência precede a essência”, ambas estão mal formuladas. Antes do Ser e da Existência, existe a Vida que é Amor: o Deus cristão, *vitalista* e *criacionista*, que faz as suas obras amorosamente, revelando-se em todo o universo é a verdadeira resposta para o funcionamento de todas as coisas. Logo, o homem (sua alma e corpo), a natureza, os animais e o Deus Criador são realidades inseparáveis que coexistem numa comunidade indissociável.

1.º De todas as evidências, o ser preexiste lógica e gramaticalmente ao amor (...)

O ser preexiste ao amor - porque estava, desde já, lá.

*2.º Mas o amor previne o ser: o amor não está ainda lá, por conseguinte intervém, advém ou ocorre, acontece, precede o que, no entanto, continuava já lá, desde sempre. Era o primeiro porque é a condição inerte e muda, negativa e implicitamente subentendida nas coisas existentes... (...) Mas o amor também é primeiro, à sua maneira, embora num sentido muito oposto: O amor, de acordo com Diótima, é o que vem; o futuro é anunciado na sua vinda. (...) O amor é primeiro porque é rápido e juvenil.*¹³²

No lugar do *cogito ergo sum* cartesiano da afirmação impositiva auto-

¹³²V.J., “1.º De toute évidence l’être préexiste logiquement et grammaticalement à l’amour (...) L’être préexiste à l’amour - car il était déjà là. 2.º Mais l’amour prévient l’être: l’amour n’était pas encore là, donc il intervient, il advient ou survient, il accourt, il devance ce qui pourtant était déjà là depuis toujours. L’était premier car il est la condition inerte et muette, négative et implicitement sousentendue dans les choses existantes... (...) Mais l’amour aussi est premier à sa manière, quoique dans un sens tout opposé: L’amour, selon Diotime, est celui qui vient; l’avenir est annoncé dans sa venue. (...) L’amour est premier parce qu’il est rapide et juvénile.”, *P.M.L.*, p. 132.

consciência egocentrada, Jankélévitch coloca como primeiro princípio lógico da existência a suprema alteridade do *Ser que é Amor*. Algo que lhe parece imediato “*desde já, lá*”, evidente e próximo de nós, mas tão difícil de ser compreendido e sobretudo experienciado. O amor “*rápido e juvenil*” da graça divina criadora, o mesmo amor pelo qual se antecipa, em projecto, o futuro – como comentava a sábia *Diotima* (no diálogo platónico *Simposium*). Trata-se da “*beleza sempre antiga, sempre nova*”, de que nos falava Santo Agostinho, aquando da *força criadora amorosa* como natureza intemporal e atemporal que, nas palavras de Jankélévitch, “*por conseguinte intervém, advém ou ocorre, acorre, precede o que, no entanto, continuava já lá, desde sempre*”. A nossa *alma*, a questão da consciência, estava, desde já, lá, no momento do nosso nascimento. De início, sempre existente e subentendida, a alma encontra-se entre os acontecimentos da vida, na existência humana, mas como na célebre expressão heraclitiana “*a natureza gosta de se esconder*”.¹³³ A nossa alma esquia-se de uma total compreensão racional e o mundo-da-vida exige uma investigação das suas causas. Porque motivo as coisas ocorrem de uma determinada maneira? Qual a sua causa? Qual a sua essência? A pouco e pouco, enterram-se os alicerces do Vitalismo através da simbiose entre o plano intelectual dos conceitos e o plano da experiência da ordem vital. A dialéctica do *Quid* e do *Quod* de Schelling revela a procura da essência (*Quid sit*) e a experiência de constatação do existente (*Quod sit*): o *quid* da essência tratado pelo Idealismo e pelo Racionalismo, e o *quod* confrontando-se com a experiência e com a *efectividade*. A *filosofia da vida* de Jankélévitch vai situar-se numa linha de continuidade com o pensamento schellinguiano através da exaltação de uma “*filosofia da presença*” que é uma filosofia do *aparecer*, da manifestação e do fenómeno (*phainomenon*) que se desvia das noções estáticas e imutáveis da *vertente eleática* do ser de Parménides e do “Motor-Imóvel” de Aristóteles. O homem deve assim procurar a *essência* dos entes na sua *existência* e olhando para a Criação divina como um gesto primordial de Amor, em actividade dinâmica, no cosmos.

Outro autor, Pierre Gassendi, mais conhecido pelas suas críticas à filosofia cartesiana e ao aristotelismo da Escolástica, apresentara no século XVII a mesma postura de Simmel e Jankélévitch perante o sistema racionalista de Kant. Preferia defender um pensamento baseado nos ensinamentos antigos do Epicurismo e do Atomismo que, dada a sua aproximação à Física e ao mundo sensível, valorizavam a natureza e não se cingiam somente à questão subjectiva do *Cogito* e ao mundo da

¹³³Heraclito, DK Frag. 123: “*φύσις κρύπτεσθαι φιλει*”

Metafísica. É célebre a máxima de Epicuro “*carpe diem*” que justifica o Empirismo e a valorização das sensações e da sensibilidade, daquilo que nos aparece enquanto *fenómeno*. A Ciência deveria deixar de julgar-se “necessária” para colocar a hipótese do *verossímil* e do *provável*, e deveria renunciar à contemplação das essências eternas para voltar-se para o fenomenalismo da vida. Daqui se retiraria uma nova Lógica que poderia sustentar uma teoria do conhecimento alternativa. Gassendi chegou a publicar, em 1655, uma obra sobre Música. Ele era um homem sensível para as questões estéticas, da beleza e da sensibilidade sensorial. Observa que, na música sensível, a natureza dos sons, os intervalos musicais, as consonâncias e os modos, todos mantinham uma conexão com a Matemática, tal como já tinha sido analisado pelos pitagoristas. E tendo em consideração que Gassendi era um estudioso dos astros, seria natural que se interessasse por estas ligações entre a Astronomia, as órbitas dos planetas, a Matemática e a Música. O mundo sensível não é desprovido de inteligibilidade, nem se resume a um caos desorganizado que precisa de ser “iluminado” pela razão. Toda vida da natureza, repetiam os estocistas, mantém um movimento orientado pelo *Logos* que a torna capaz de ser inteligida e compreendida. A natureza tem uma organização que lhe é própria, um finalismo, uma razão de ser para os acontecimentos. As sensações e as percepções, que costumavam ser reconhecidas como fontes de engano, possuem um tipo de conhecimento e uma sapiência, que não é o resultado de um saber racional e dedutivo, mas de um saber mais *instintivo, intuitivo e imediato*.

Os textos de Pierre Gassendi e de Maine de Biran, de um modo preambular, começavam a convocar a atenção para a *vida* no seu plano de *imanência* que se sentia esmagada com o peso secular da Metafísica. As filosofias vitalistas de Schelling e de Bergson parecem reencaminhar-nos, do mesmo modo, para a *experiência imediata* dos fenómenos que ainda não foi mediada pelos conceitos. Por mais que nos esforcemos, acrescenta Jankélévitch, a Vida não se deixa tematizar como objecto: “*o ser em geral não pode ser demonstrado, mas apenas vivido e sentido. Não saberíamos, por consequência, deduzi-lo de conceitos abstractos.*”¹³⁴ Vale mais virarmo-nos para a “vivência pura”, o momento original onde a palavra e o discurso ainda não têm lugar, quando o homem contempla o mundo e sente-se arrebatado pelo desconhecido. É, neste contexto, que nasce a *filosofia do impressionismo* que descobre a realidade na sua originalidade primordial.

¹³⁴V.J., “L’être en général ne peut être démontré, mais seulement vécu et senti ; on ne saurait, par conséquent, le déduire de concepts abstraits.”, *T.C.*, p. 19

Georg Simmel nutria uma grande admiração pelo Romantismo alemão e encontra na figura excepcional de Goethe a possibilidade de projectar uma filosofia vitalista. Na sua sabedoria e excelência, o poeta descobrira uma maneira de reunir a *via monista* com a *via heraclitiana*. “*Regressar a Goethe*”, o lema da *escola relativista*, anuncia esta tentativa de desconstruir a rigidez do sistema racional kantiano e anular polarização entre a *sensibilidade* e o *entendimento*. Antes da filosofia simmeliana, já Vladimir Soloviev começara a desfazer a dicotomia das unilateralidades de Kant¹³⁵ quando, pela primeira vez, utiliza a expressão *péréjivanié* (vivência), no seu sentido husserliano e até bergsoniano de uma vivência interna e interior. Para os russos, *Péréjivanié* contém um carácter racional e empírico, que combina a sensação e a emoção em fusão vital. No pequeno texto, *Tolstói et l’immédiat*,¹³⁶ de 1950, Jankélévitch escreve acerca do *Impressionismo* e do *Sensacionismo* da literatura e da filosofia russa, e elogia o modo como os russos antecipavam a noção de Vida. Fica encantado com a genialidade da *Integralidade* de Soloviev, que já não é fruto do Romantismo e previne o Intuicionismo com a sua preocupação em encontrar uma *síntese* por intermédio de uma teoria da *percepção intuitiva*. O mesmo raciocínio ocupava a mente dos matemáticos Lobatchevski¹³⁷ e Osipovski e também a filosofia espiritualista de Lopatine que concilia o Idealismo Transcendental, as duas dimensões *a priori* de espaço e tempo, o Empirismo inglês e o Psicologismo. Lopatine centrou-se num *espiritualismo concreto* que vai do Empirismo ao Racionalismo, extraindo aspectos de ambas as correntes, bem como Tchitchérine que introduzia uma nova interpretação sobre a dialéctica hegeliana receptiva aos conteúdos empíricos.

Vladimir Sergéïévitch Soloviev soube dar à sua síntese espiritualista um vigor e uma unidade que faltou em Lopatine e Tchitchérine. (...) Soloviev é o primeiro grande filósofo russo onde a noção de experiência interna, de estado psíquico ocupa um lugar tão importante. A língua russa tem, para exprimir esta noção, uma palavra bem difícil de traduzir e que só corresponde verdadeiramente ao alemão Erlebnis, a palavra péréjivanié.

¹³⁵ *Op.Cit.*, Isabelle de Montmollin, “L’unilateralité représente toujours une vision des choses par une seul côté, qu’il soit positiviste ou rationaliste – c’est-à-dire selon des aspects que l’on en *extraît*. Inversement l’«intégralité» serait une réconciliation vécue dans le «se faisant» de la simplicité intuitive, car lorsqu’on décide de vivre «avec l’âme tout entière», les simplismes antithétiques se dissipent dans une plénitude immanente.”, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, p. 39.

¹³⁶ Artigo recolhido por Françoise Schwab e publicado em *Sources*, Paris, Seuil, 1984.

¹³⁷ Acerca do matemático, consultar: Luc Ferry, “Representação visual de alguns teoremas de Lobatchevsky”, *Homo Aestheticus – A invenção do gosto na era democrática*, trad. Miguel Pereira, Lisboa, Edições 70, 2012, pp. 420 - 424.

*Péréjít, ou erleben, não se trata simplesmente de “viver”, mas de “viver” no sentido transitivo, viver a sua própria vida activamente; toda a força dinâmica do verbo condensa-se assim, em certa medida, no prefixo péré- que exprime a ideia de uma evolução contínua ou, como diria Bergson, a ideia do “estar a fazer-se”. Os péréjivaniia, os Erlebnisse de Soloviev não são, por conseguinte, meros “estados espirituais”, ou seja, maneiras de ser estáticas, passivamente adoptadas: constituem verdadeiras experiências-de-si. É a vida vivida na sua duração intensa.*¹³⁸

A *filosofia do concreto* derruba as unilateralidades e funda uma filosofia que contempla a vida e a verdade. No lugar do fruto envenenado da racionalidade que nos reduz a um sujeito solipsista, individualista e egocêntrico, a *filosofia do concreto* abre espaço para a consciência do homem no seu próprio *acto de ser*. O “ser vivo” que está *vivendo* no carácter transitivo do movimento da acção da vida a ser processada. Muito importa para Jankélévitch, esta expressão da “*vida vivida*” que, de acordo com a tradição mística da Igreja Ortodoxa, é um reflexo da “*experiência de si*”. A experiência interior e mística do ser humano como *ser encarnado*, feito à imagem e semelhança de Deus, que descobre a presença do Criador dentro da criatura, é o único caminho de encontro consigo mesmo e com os outros.

Noutro contexto, agora na área da Estética e da Filosofia da Arte, importa mencionar o *Sensacionismo* proposto por Fernando Pessoa na altura do Modernismo português, que não deixa de ter relevância pela sua sintonia com este modo empírico de analisar a vida, dado que defende a primazia da sensação e da percepção como campos específicos de investigação quer científica, filosófica ou artística.¹³⁹ O primeiro princípio por ele apresentado, “*tudo é sensação*”, é o facto irreduzível que, pela sua

¹³⁸V.J., “Vladimir Sergiéievitch Soloviev sut donner à sa synthèse spiritualiste une vigueur et une unité qui lui avaient manqué chez Lopatine et Tchitchérine. [...] Soloviev est le premier grand philosophe russe chez qui la notion d’expérience intérieure, d’état psychique occupe une place si importante. La langue russe a, pour exprimer cette notion, un mot bien difficile à traduire, et qui ne correspond vraiment qu’à l’allemand Erlebnis, le mot péréjivanié. Péréjít, ou erleben, ce n’est pas simplement «vivre», c’est «vivre» au sens transitif, c’est vivre activement sa propre vie ; toute la force dynamique du verbe se condense donc, en quelque sorte, dans le préverbe péré- qui exprime l’idée d’un devenir continu ou, comme dirait Bergson, l’idée du «se faisant». Les péréjivaniia, les Erlebnisse de Soloviev ne sont donc pas seulement des «états spirituels», c’est-à-dire des manières d’être statiques passivement adoptées : ce sont de vraies expériences-de-soi, c’est la vie vécue dans sa durée intense.”, P.D., p. 114.

¹³⁹Fernando Pessoa, “1. Tudo é sensação. Sensação compõe-se do objecto sentido e da sensação, propriamente dita. / 2. Perante este fenómeno basilar da vida psíquica, a humanidade tem três atitudes: a ciência, a filosofia (a metafísica) e a arte. / 3. A ciência cinde sensação e objecto – e, ou se ocupa do objecto independentemente do que a sensação dele vale – ciências físicas, naturais (...) ou da sensação independente do objecto (psicologia). / 4. A filosofia aproxima a sensação e o objecto, busca investigar quais as suas íntimas relações.”, “V. Teoria do Conhecimento”, *A procura da verdade oculta – Textos filosóficos e esotéricos*, Lisboa, Ática, 1968, p. 181

evidência, somos obrigados a vê-lo como verdadeiro. E esta realidade sensorial e sensitiva, da qual somos especialmente dotados, longe de ser um obstáculo ao conhecimento, pode colaborar com ele. Fernando Pessoa valoriza a vivência das sensações, tanto do sujeito poético como do artista, do cientista ou filósofo, na medida em que o facto primordial da vida, que se impõe ao homem, é o da *sensação*. Esse estado de consciência, que a sensação lhe suscita durante o curso da sua vida, serve de ponto de partida para a Filosofia e para a Arte. O mundo das sensações caracteriza-se pelo seu *impressionismo*, que é a tese de Jankélévitch. O conjunto das “impressões” dos objectos reverberam na alma por meio dos sentidos ou sobretudo pela emoção produzida no espírito. Segundo Pessoa, a arte celebra a consciência da sensação e desenvolve-se a partir da vida vivida na sua intensidade emocional. Claro que o excesso do *Sensacionismo* poderá cair no mesmo movimento unilateral, se o sentimento que arrebatava o sujeito, ocupar toda a sua consciência e se sobrepor ao objecto, relativizando o seu valor. O auge sensacionista, no seu clímax, degenera-o a partir do momento que o objecto se torna um acessório quase dispensável. Dir-se-ia que só existe para o sujeito pela sensação que lhe desperta e não *per se*. Devemos considerar que o processo gnosiológico e artístico, sendo um “processo”, necessita de sujeitar as “sensações primárias” ao crivo da mente, para que possam ser expressas em palavras e obras. Se a vida e as suas sensações são a única verdade, do ponto de vista artístico, essa verdade reside na capacidade de racionalizar e de sublimar esse dado primordial da experiência. O ser humano assumindo o papel de artista, na sua função criativa e doadora de sentido, esforça-se por encontrar o modo mais adequado de exprimir a sensação e despertá-la no leitor e no espectador. Apesar da arte ser um devaneio e uma ficção, desperta-nos e ensina-nos a viver, ajuda-nos a apurar os sentidos e aprofunda a nossa sensibilidade.

Após as leituras de Simmel e de Bergson, Jankélévitch demonstra-nos que o Vitalismo se sustenta numa filosofia da vida que é uma *filosofia poiética* da Criação divina, cuja *poiesis* se espelha, em última instância, na obra de arte. “Viver a vida” e “conhecer a realidade” à nossa volta constitui um *gesto criativo* que imita o *golpe de mestre* de um pincel nas mãos do artista. A verdadeira sabedoria aprende a aproveitar o melhor que se pode retirar do intelectualismo e consegue uni-lo à força das *sensações* da ordem vital da existência numa junção entre o pensamento intelectual e a imprevisibilidade dos dados da vida espontânea.¹⁴⁰ Este novo “sistema” que verdadeiramente não se afirma como sistema, começou na escola romântica alemã,

¹⁴⁰V.J., T.C., p. 14

como já referimos, sobretudo nos textos de Novalis quando estabelece finalmente uma aproximação entre a *filosofia da natureza* e a *filosofia da arte*. Centrado na intuição, o pensamento vira-se para uma percepção da vida que assenta mais numa base emotiva e sensível da *aiesthesis*, através de uma estética *sensitiva*, do que numa procura do fundamento racional (*Grund*) regulado e legitimado por princípios lógicos. No domínio de uma filosofia estética, tudo se torna permitido pelo poder da criatividade. Todas as sensações são verdadeiras e mantêm um nível de igualdade entre si, na medida em que não existe “verdadeiro” ou “falso”, nem se entra em contradição no contexto sensorial. A tendência racionalista, que vinha da herança de Descartes, é que recomendava a razão como fundamento básico de toda a arte. Nicolas Boileau marcou bem estas ideias na sua *Art poétique*, de 1674, e sentia que deveria inserir a obra de arte dentro dos limites do verídico e do razoável, sem o menor desvio para a fantasia. No Romantismo, pelo contrário, o exercício artístico e o *jogo* variado das sensações e da emoção estética, exprimem “regras” diferentes. O jogo da vida, na diversidade e na liberdade de movimento, não será ordenado de acordo com a lógica, mas segundo uma outra forma de coerência ou talvez incoerência, que lhe é própria, e incompreensível para a razão humana.

Em contrapartida, tenho o direito de gostar, ao mesmo tempo, de Albeniz e Scriabine sem provar o sentimento de contradizer-me, nem a necessidade de justificar-me; sem ter de dar contas seja a quem for; e tenho também o direito de admirar, em conjunto, Magritte e Claude Lorrain sem o mínimo remorso, sem estar a reconhecer-me culpado.

*Leibniz, filósofo da Harmonia, justifica Deus na sua Teodiceia para o mundo aberrante e descoordenado que fabricou. Mas as preferências de Pedro e de Paulo não têm necessidade de serem justificadas. Porquê aquilo? Porque o prazer é variado. Não há sistema dos prazeres. Às perguntas: Como pode apreciar Bartók se aprecia as baladas de Chopin? É necessário responder: Este é um problema que não existe. A sensibilidade é plural e diferencial; não organiza em torno de si um mundo sistemático, um mundo de coerência, bem arredondado e bem administrado, como faz um crente que põe todos os valores em harmonia com a sua fé. Existem, pois, duas ordens heterogêneas a não confundir, aquela da “sistemologia”, da organização dogmática das ideias (ainda que os valores sejam essencialmente esporádicos), a outra é a da sensibilidade, mundo fantasioso, policromo como o jaqueta do Arlequim, levado por todos os caprichos do coração, rendendo-se aos humores do prazer.*¹⁴¹

¹⁴¹V.J., “Par contre j’ai le droit d’aimer à la fois Albeniz et Scriabine sans éprouver le sentiment de me

Jankélévitch sugere-nos um caminho muito ambíguo e perigoso, devido à falta de uma estruturação de critérios de avaliação e coerência – o caminho dos “*caprichos do coração, rendendo-se aos humores do prazer*”. No âmbito da Estética será difícil discernir o caminho seguro e infalível em relação à autenticidade da arte, como o próprio autor afirma “*Em contrapartida, tenho o direito de gostar, ao mesmo tempo, de Albeniz e Scriabine sem provar o sentimento de contradizer-me, nem a necessidade de justificar-me.*” – quem será “melhor” ou “mais verdadeiro” Albéniz ou Scriabin? E relativamente à pintura, o que será melhor: o azul ou o verde? Interrogações que não fazem sentido e nem sequer se colocam numa apreciação estética que não envolve critérios de verdade e está para além do princípio de não-contradição. A apreciação da pintura e da música não implica uma escolha por uma exclusão de partes ou uma distinção entre “verdade” e “falsidade”. A *aísthesis* está receptiva à multiplicidade e concilia-a, o que torna o *juízo estético* muito difícil de ser formulado, muito relativo e subjectivo à capacidade de percepção de cada pessoa (nem todos vemos e sentimos da mesma maneira) e condicionado por questões de *gosto* e certos padrões sociais, de *modas* em voga, etc...

De modo inesperado, somos envolvidos pelo *caminho do coração*, da sensibilidade e da intuição que implica uma diluição da noção auto-centrada do eu que não está mais enclausurado em si mesmo, ou seja, funde-se com o objecto no momento da experiência estética. Os limites que delimitam a divisão entre aquilo que é pertença do “eu” e aquilo que já pertence à esfera do “objecto” tornam-se difusos... O eu e o objecto, no momento em que um sujeito ouve, por exemplo, uma peça musical, convertem-se num só. O sujeito absorve a música e integra-a em si próprio como se fosse uma parte da sua alma. Do mesmo modo, quando alguém contempla uma pintura, a distância entre *aquele que vê* e *aquilo que é visto* torna-se nula, como se fossem o *verso e o reverso* de uma mesma realidade. No fundo, a arte existe para ser contemplada

contredire ni le besoin de me justifier; sans avoir à rendre des comptes à qui que ce soit; et j'ai aussi le droit d'admirer ensemble Magritte et Claude Lorrain sans le moindre remords, sans me reconnaître coupable. Leibniz, philosophe de l'Harmonie, justifie Dieu dans sa Théodicée pour le monde boiteux et ataxique qu'il a fabriqué. Mais les préférences de Pierre et de Paul, elles, n'ont pas besoin d'être justifiées. Pourquoi cela? Parce que le plaisir est plusieurs. Il n'y a pas de système des plaisirs. A la questions: Comment pouvez-vous aimer Bartók si vous aimez les ballades de Chopin? Il faut répondre: C'est un problème qui n'existe pas. La sensibilité est plurielle et différencielle; elle n'organise pas autour d'elle un monde systématique, un monde de cohérence bien arrondi et bien administré comme fait un croyant qui met toutes valeurs en harmonie avec sa foi. Car il y a deux ordres hétérogènes à ne pas confondre, l'un qui est celui de la «systématologie», de l'organisation dogmatique des idées (encore les valeurs sont-elles essentiellement sporadiques), l'autre qui est celui de la sensibilité, monde fantasque, multicolore comme le pourpoint d'Arlequin, porté à tous les caprices du coeur, cédant à l'humoresque du plaisir.”, *Q.P.I.*, pp. 257 - 258.

e não faz sentido se não for *vista, sentida, tocada e interpretada* por alguém, pelo que o objecto artístico não só está dependente do seu criador, mas também do espectador que termina e completa o ciclo da obra de arte. A verdade é que Jankélévitch sente, como os empiristas, que o objecto imprime a sua marca no indivíduo: o movimento processa-se *de fora* (vindo do objecto) *para dentro* (alcançando o sujeito). Contudo, o homem, no momento em que olha para o mundo e se foca no objecto, também ele se dirige e se impõe às coisas. Sendo assim, o movimento é de *fora para dentro* e de *dentro para fora*.

William James, no texto *The Principles of Psychology*, mais próximo do Empirismo inglês, prefere polarizar esta questão, voltando a salientar o polo do objecto (e não o do sujeito). Não acredita que o sujeito, na sua solidão, retire do seu interior uma intuição sábia e profunda. Vemos, neste ponto, a oposição extrema ao Racionalismo. A sua abordagem a respeito do instinto e das emoções deve ser um dos primeiros estudos sobre a questão da consciência analisada do ponto de vista científico. O psicólogo investigou diversos temas que inter-relacionavam a Filosofia, Fisiologia e Psicologia, com a intenção de fazer-nos compreender que as emoções são consequências, e não causas, das reacções fisiológicas associadas a ela. Desta maneira, denunciava a sequência que normalmente lhe atribuímos, segundo a qual o homem contempla a obra de arte, emociona-se e isso reflecte-se no corpo num sentido psicossomático. Em primeiro lugar, somos afectados por um objecto e essa “sensação primária”, que se antecipa, é que dará lugar à emoção.¹⁴² O objecto é que é responsável pela nossas sensações e é ele que estimula a nossa vida interior.

Nós devemos insistir imediatamente que a emoção estética, pura e simples, o prazer que nos é dado por certas linhas e sólidos, e combinações de cores e sons, é uma experiência absolutamente sensacional, uma impressão óptica ou auricular que é primária, e que não se deve à repercussão, no sentido contrário, de outras sensações que foram reclamadas consecutivamente noutro lado qualquer. Quanto mais clássico é o gosto de um pessoa, menos importante, relativamente, são os prazeres secundários considerados em

¹⁴² António Damásio, “James inverteu a sequência tradicional de acontecimentos no processo da emoção e meteu o corpo de permeio entre o estímulo causal e a experiência da emoção. Deixava de haver um «estado mental» chamado emoção «que dava origem aos efeitos do corpo». Agora havia, isso sim, a percepção de um estímulo que causava certos efeitos no corpo. Era uma proposta arrojada e a investigação moderna subscreve-a integralmente.”, *O Livro da Consciência – A construção do cérebro consciente*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 149.

*comparação com aqueles da primeira sensação tal como entram dentro de nós. O Classicismo e o Romantismo tem as suas querelas a respeito deste ponto.*¹⁴³

No Romantismo, a arte desperta sensações fortes e vive de um certo exagero emocional *patético* e apaixonado,¹⁴⁴ ao passo que no Classicismo, o gosto é mais depurado, subtil e refinado. Ao invés de sobressaírem as “emoções primárias”, o trabalho *mental* reclama a sua primazia sobre os dados sensoriais. A elegância dos classicistas critica, nos românticos, esse primitivismo e essa imediatez primária das sensações, quase animais, que não foram educadas, polidas e devidamente buriladas de acordo com os cânones estéticos da Antiguidade. Os gregos aplicavam, na obra de arte, as noções de simetria, harmonia e proporcionalidade e passam para a visão Clássica posterior, o mesmo equilíbrio que se desenvolve a par do estudo da Matemática e Geometria. A arte romântica tem qualquer coisa de selvagem e de anárquico que deseja estar para além de qualquer forma intelectual. Não se envergonha do “desaire emocional” e sente que essa atitude expressa uma honestidade e uma conformidade com a natureza do homem, no seu estado infantil e puro, que ainda não foi agrilhado a uma determinada educação e cultura. O excesso de emoção liberta-o dos grilhões da sociedade repressora que destrói as suas expectativas, seus sonhos e as aspirações. O irracionalismo da emotividade traduz uma inclinação mais “feminina” do que masculina e nunca seria bem aceite pelo homem que segue os princípios do Iluminismo. A arte clássica não pretende apelar aos prazeres emotivos, ainda que deleitem o sujeito, suscita nele uma apreciação racional que resulta das faculdades mentais e superiores do homem.

E no Impressionismo? Como é que a teoria da “impressão” se posiciona perante a emoção e a razão? Os artistas impressionistas são os verdadeiros representantes da *filosofia da vida* no apego que demonstraram pela vida da natureza. E não nos referimos

¹⁴³William James, “we must immediately insist that aesthetic emotion, pure and simple, the pleasure given us by certain lines and masses, and combinations of colors and sounds, is an absolutely sensational experience, an optical or auricular feeling that is primary, and not due to the repercussion backwards of other sensations elsewhere consecutively groused. To this simple primary and immediate pleasure in certain pure sensations and harmonious combinations of them, there may, it is true, be added secondary pleasures; and in the practical enjoyment of works of art by the masses of mankind these secondary pleasures play a great part. The more classic one's taste is, however, the less relatively important are the secondary pleasures felt to be in comparison with those of the primary sensation as it comes in. Classicism and romanticism have their battles over this point.”, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan & Co., publicada em 1890, pp. 468- 469.
(obra completa disponível online: <http://archive.org/details/principlesofpsyc02jameuoft>).

¹⁴⁴*Ibidem*, “An emotional temperament on the one hand, and a lively imagination for objects and circumstances on the other, are thus the conditions, necessary and sufficient, for an abundant emotional life.”, p. 475.

apenas ao naturalismo florido dos quadros, aos bouquets de flores, aos lagos e florestas pintados em tons vivos e coloridos. O Impressionismo altera a postura do sujeito para um papel subalterno. Ele cala-se, deixa falar o mundo, ouve os sons da natureza, sem querer sobrepor o seu “ego” ou as suas emoções românticas acima da beleza das pequenas “impressões” da natureza. A pintura e a música impressionista ajudam a “presentificar” o *phainomenon* do mundo à nossa volta e aludem à luz e ao calor que emanam dos objectos, que se destacam perante a nossa consciência. O artista não perde tempo a falar de si próprio, não pretende passar uma mensagem, nem sequer atribuir um simbolismo ou significado metafísico às suas obras. Põe de lado a emoção passional, os raciocínios intelectuais, os simbolismos complexos e demasiado elaborados. Foge de alegorias que apontam para algo que está ausente da obra. É a *natureza* que deve sobressair e ganhar forma na obra de arte, à semelhança do que encontramos na arte oriental dos japoneses, por exemplo. O tema da pintura e da música impressionista será desenvolvido na II e III Partes desta investigação, por ora, resumizamos apenas os traços básicos desta nova teoria da percepção. A finalidade é compreendermos que a *filosofia da vida* se manifesta como uma *filosofia da presença e da aparência* enquanto categoria filosófica que dá azo a uma nova concepção estética. Esta vida que se exprime aparentemente no simples acto de ser, mas cuja simplicidade nos escapa, exige do espectador e do sujeito que interage com o mundo circundante, uma capacidade de *intuição*, que na filosofia jankélévitchiana segue o que foi escrito por Henri Bergson, Simmel e os russos Soloviev e Nicolai Lossky. E por incrível que pareça, o *pensamento intuitivo* esconde uma complexa rede de influência filosóficas, teológicas e místicas que nos remete a toda a hora para a filosofia platónica e para a mística ortodoxa, quando procura meditar acerca da questão da “aparência” e de como podemos captá-la. O que é a “aparência”? Porque razão a *filosofia da vida* se cinge à “aparência” das coisas? Num primeiro momento, até nos confunde pensarmos que o Vitalismo que acentua tanto o concreto e o realismo das sensações seja, afinal, concretizado numa “visão da aparência” dos objectos que parece assim sugerir uma interpretação “superficial” da realidade que não atinge o cerne da essência do objecto em si.

Fica entendido que a aparência não é a essência, mas ela é, partitivamente, alguma coisa da essência: possui algo de essencial nela mesma; (...) Nada apareceria se não houvesse nada! Revelação daquilo que está velado e visibilidade da essência, essa falsidade bem fundada que é o fenómeno, é igualmente uma ontofania, põe literalmente o invisível em evidência. (...) A

*filosofia é assim uma condução a partir de uma aparência boa condutora. A função da reflexão consiste em reencontrar uma verdade substancial, por trás das imagens sem consistência e as miragens sem permanência, para lá do que a sombra alcança ou do eco reenviado, em reencontrar o original arquetípico, a verdade primeira e primária que nos traz essa sombra ou que nos reenvia esse eco. Nestas condições (...) enganarmo-nos é tomarmos a sombra pela realidade, e o simulacro pelo paradigma. E filosofar, ao contrário, é tomar consciência da exposição do reflexo, quer seja “aparência” ou “aparência da aparência”, sub-produto secundário da aparência, reflexo, por sua vez, reflectido num reflexo.*¹⁴⁵

Num jogo de palavras confuso, nesse barroquismo que é muitas vezes uma característica do estilo de raciocínio de Jankélévitch, o nosso autor esclarece-nos, finalmente, sobre o que ele entende por “aparência”. É uma *Ontofania*, uma revelação do ser nas coisas, que podemos reconhecer pelo seu “reflexo”. E essa imagem aparente reflectida, em vez de ser enganadora como os “reflexos” que Platão criticava, as sombras e as miragens que não levam a lado nenhum e que até nos distanciam do contacto primordial com a essência, começam a ser no *Impressionismo* de Jankélévitch o único caminho legítimo para a Verdade:¹⁴⁶ Se a visão da aparência for “bem conduzida” ajuda-nos a ir ao encontro da realidade substancial. E, nisso, ele chega à conclusão que Bergson, Simmel, os românticos alemães e, sobretudo, os pensadores russos conseguiram “agarrar” o *essencial* em primeira mão. A noção antiquada da verdade enquanto *adequatio* ou *aletheia* não permite atingir a Vida, porque a verdade não se trata de uma adequação a uma essência, nem é uma busca pelo Ser que precisa de ser desvelado. Comunica-nos antes “*um desejo do contacto directo com tudo aquilo que é inicial, com as coisas mesmas compreendidas intuitivamente, isto é, sem ajuda de nenhuma representação auxiliar*”.¹⁴⁷ Deste modo, através da *filosofia vitalista e*

¹⁴⁵V.J. “C’est entendu, l’apparence n’est pas l’essence, mais elle est, partitivement, quelque chose de l’essence: il y a de l’essentiel en elle; (...) Rien n’apparaîtrait s’il n’y avait rien! Révélation de ce qui est voilé et visibilité de l’essence, ce mensonge bien fondé qu’est le phénomène est également une ontophanie, il met littéralement l’invisible en évidence. (...) La philosophie est ainsi conduite à partir d’une apparence bonne conductrice; la fonction de la réflexion consiste à retrouver une vérité substantielle derrière les images sans consistance et les mirages sans permanence; au-delà de l’ombre portée ou de l’écho renvoyé, à retrouver l’original archétypique, la vérité première et primaire qui porte cette ombre ou renvoie cet écho. Dans ces conditions (...) se tromper, c’est prendre l’ombre pour la réalité et le simulacre pour le paradigma. Et philosopher, au contraire, c’est prendre conscience de l’exposant du reflet, que ce soit apparence ou apparence d’apparece, sous-produit secondaire de l’apparece, reflet à son tour reflété dans un reflet...”, *P.P.*, pp. 14 - 15.

¹⁴⁶V.J., “Mais d’autre part l’apparece est apparition, et du même coup semblant qui est relativement faux-semblant, faux-semblant qui est par là même vraisemblable! L’apparece est le patent...”, *P.P.*, p. 14.

¹⁴⁷V.J., “le désir du contact direct avec tout ce qui est initial, avec les choses elles-mêmes perçues intuitivement, c’est-à-dire sans l’aide d’aucune représentation auxiliaire”, *S.*, p. 11.

impressionista, nós compreendemos que a experiência da verdade se situa numa atenção a cada *instante* e na “*aparição da aparência*” dos objectos, que está patente em tudo e em toda a parte. Não há necessidade de procurá-la, se estivermos atentos, a verdade mostra-se na natureza que nos rodeia e acedemos à essência pela *intuição*. Compreendê-la intelectualmente mediante conceitos abstractos e estáticos, seria uma distorção do que deveria ser *imediato*. Daí que a resposta adequada à interpelação que recebemos do mundo é vivê-lo e experienciá-lo intuitivamente no nosso íntimo. Jankélévitch abre-nos, em última análise, para uma *experiência mística da verdade*, aquilo que Soloviev e os pensadores russos designam de *conhecimento místico* ou *conhecimento integral* do ser (*tsêlnoé znanié*) que se vivencia na experiência artística e na religião. A filosofia russa, neste contexto, conseguiu realmente avançar mais neste tema da *vida* e do *vitalismo*, porque não desprezou o lado *místico* e a aura religiosa que envolve o processo de conhecimento. A filosofia ocidental, mais académica, não poderá nunca “colher” a verdade, se estiver assente numa visão sistemática ou num sistema filosófico que se organize em torno de um esquema fundamentado em conceitos. Jankélévitch revela a prioridade do carácter *vivido* e da *vivência em acção e em movimento* na constituição do saber filosófico *impressionista*. A retórica das filosofias e dos discursos bem elaborados, a sedução das belas palavras da antiga Sofística racionalista, não substituem a experiência da verdade que deve ser descoberta, por cada homem, numa *experiência de si*, no sentido maiêutico socrático, de uma revelação do homem a si próprio e de um nascimento místico do *homem interior* como se lê na Patrística grega e na espiritualidade ortodoxa.¹⁴⁸ O que nos traz de inovador a *filosofia impressionista* de Jankélévitch é que a tal “experiência interior” de auto-conhecimento que busca na sua intimidade a razão de ser das coisas, é uma vivência vitalista do mundo e dos outros seres vivos que aparecem. O homem não está só, a sua alma vive em relação com a vida do mundo e do universo, num sentido muito amplo. O *cogito* e o “ego” racionalista é diminuído para dar vida à *humanidade*. A “alma” assume uma enorme grandiosidade na filosofia de Jankélévitch, que no lugar do pequeno “ego”, coloca o “Nós”, ao libertar-se da restrição do eu aprisionado por ideias limitadas. Antes, no intelectualismo, o eu estava comprimido ou confinado ao seu contexto subjectivo, mas agora no *impressionismo* das sensações, dos reflexos e da imagens que reverberam dentro de si, o homem vive amplamente como “espelho” do que se passa à sua volta, porque a sua alma não “reflecte apenas sobre si própria”, “reflecte o mundo”. E nesse desdobramento

¹⁴⁸V.J., “le philosophe se demande en général ce qui resplendit ou apparait.”, *P.P.*, p. 15.

de imagens e multiplicação de “reflexos” e de “aparências”, se encontra o Impressionismo filosófico, alimentado por um Intuicionismo constante que se dedica a sentir, a vivenciar, a captar e apreender a Vida numa *atenção amorosa* que se realiza numa “*comunidade universal da simpatia*” – tema que trataremos no capítulo que se segue. A pouco e pouco, começamos a perceber que a sua visão impressionista tem, no nosso autor, uma definição muito alargante. Mais do que o “movimento impressionista” na pintura francesa que alude ao âmbito artístico em que, pela primeira vez, se falou de Impressionismo, a *filosofia impressionista* coincide, de facto, com o Vitalismo que estivemos a expor. E esse Vitalismo que terá as suas repercussões na arte, está em permanente relação com o horizonte cultural e filosófico do Romantismo russo e alemão, que acabámos de analisar, e que de uma maneira ainda mais recuada vem na continuidade de vários ensinamentos que já estavam patentes no antigo helenismo, do que aprendemos com Platão, Aristóteles e com o Neoplatonismo que se interligam com aspectos da Teologia Ortodoxa com o seu Cristianismo envolvido com o Paganismo e com uma dimensão mística dada ao Intuicionismo. Para um leitor principiante nas obras de Jankélévitch, acaba por ser complicado descobrir o verdadeiro sentido daquilo que escreveu se não tivermos a possibilidade de nos abrir a esta rede de influências e de troca de ideias, dado que ele estimula um pensar dialogal, que estabelece imensas comparações e distinções com várias correntes filosóficas.

3. O Intuicionismo

A comunidade universal da *sympatia*

« *amor ipse intellectus* »¹⁴⁹

O amor é a unidade de dois em um.

S. Juan de la Cruz¹⁵⁰

*A unidade mística de dois, ou seja, a amizade
é uma condição do conhecimento.*

Pavel Florensky¹⁵¹

No traçado labiríntico da vida embaraçado no condicionamento das filosofias racionalistas e conceptuais, resta-nos somente uma espécie de *fio de Ariadne* que nos permita encontrar o caminho da simplicidade e afastar-nos das aporias insuperáveis, desatando os nós e ultrapassando as dificuldades de maneira a que nos centremos no *essencial da Vida*. Ao procurarmos recriar o percurso filosófico jankélévitchiano tendo como ponto de partida o pensamento russo e a sua relação com a tradição da Patrística grega, acabaremos por nos cruzar com um conceito fundamental que permite desfazer toda e qualquer aporia: a noção mística de “*imediato espiritual*”. A expressão tipicamente russa, apropriada e absorvida por Jankélévitch que a aplica à filosofia de Bergson, abre-nos subitamente uma nova forma de fazer filosofia, já nem é sequer um Vitalismo, mas um viver tudo na sua “immediatez” por um caminho sem rodeios e sem mediações que permite uma aproximação à vida, à emoção e ao amor na sua primitividade original. O “*imediato espiritual*” procura uma *ligação directa com a vida*, atende à “vivência”, a *istina* russa¹⁵², interiormente sentida a partir de um contacto

¹⁴⁹ “O amor é ele próprio uma forma de conhecimento”.

¹⁵⁰ S. Juan de la Cruz, *Cantico Espiritual*, 36, 1.

¹⁵¹ Pavel Florensky, “l’unité mystique de deux, c’est-à-dire l’amitié, est une condition de la connaissance”, *Op. Cit.*, Basile Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe*, Tome II, p. 447.

¹⁵² *Op. Cit.*, Tomás Spidlík, “I Greci erano invece più scettici: non accettavano facilmente una cosa che non avessero veduto. *L’alétheia*, parola che usano per *verità*, è formata dal privativo *a* e da *lêthos* o *lâthos* (essere dimenticato, nascoto): la verità è dunque ciò che stato scoperto, ciò che si è imparato. Questa è opposta a quella di cui testimonia il termine latino *veritas*. La *veritas* latina (cf il tedesco *wehren*, impedire, e lo slavone *vera*, fede) evoca piuttosto un mistero. E cosa si può dire per gli Slavi? Legatti alla terra, con l’osservazione dei cicli successivi della natura, le distruzioni dell’inverno e le risurrezioni di primavera, si erano convinti che non sono i fenomeni in sé ad essere eterni, ma la vita in quanto tale. In effetti, lo slavone *istina* non esprime solo “ciò che esiste” (cf il latino *est* e il tedesco *ist*), ma anche ciò che

primordial com a realidade e que exprime a força eruptiva da vida a extravasar de todos os seres. A verdade já não se encontra naquele horizonte heideggeriano da *aletheia* do desvelamento do Ser, mas nas *petites perceptions* de Leibniz ou dos *dados imediatos da consciência* de Bergson. Vitalismos, filosofias da vida e da existência, todos apontam para o concreto e para o realismo da vida que está aliado, segundo Jankélévitch, a um *realismo místico* ou a uma *mística realista*, onde o espírito se fez carne e a carne se faz espírito, numa redenção através do êxtase na arte e na religião. Numa atmosfera quase mágica que apela à *simpatia* dos românticos e à envolvimento da *intropatia* (*Einfühlung*) fenomenológica, sem esquecer o termo essencial da Ortodoxia eslava, *Sobornost*, intraduzível em toda a sua riqueza semântica e na sua profundidade espiritual, pretende-se valorizar o Amor vivido enquanto “comunidade espiritual”, em consonância mágica e musical, que realiza o movimento simpático e intuitivo entre todos os elementos do universo.

Jankélévitch completamente rendido a esta atmosfera pneumática e amorosa reinante no universo, entende que a *filosofia da vida* e o *vitalismo*, que tratámos no capítulo anterior, só poderá ser erguida tendo a sua base assente numa *via intuitiva e imediata (amorosa)*. Este retorno ao imediato vai exigir, antes de mais, uma *purificação da percepção* aliada a uma *ascese (askesis)* para a Verdade. Adianta o autor, “os mitos ascensionais da antiga dialéctica permitem-nos entender que implicam sempre uma escada ou escalada e uma superação de todo o degrau. A anabase e a analogia são facilmente aferidas nas filosofias cujo o primeiro fim é o aperfeiçoamento religioso.”¹⁵³ A ascese vivida no domínio da religião e exemplificada na dedicação orante dos monges-staretz ortodoxos russos, será transportada para o seio da filosofia jankélévitchiana para representar este esforço metódico que conduz o sujeito a uma metamorfose dos seus sentidos, em ordem a uma transmutação da consciência para um conhecimento superior. Nas obras do autor, há um pendor místico e religioso em tudo o que escreve e encontramos-lo por toda a parte misturado com os pensamentos filosóficos. Para já, será melhor atendermos à definição de “mística” do russo Sergey Bulgakov, para a partir daí compreendermos a sua relevância na teoria da intuição jankélévitchiana.

respira (cf *asmi*, *asti* del sanscrito e *atmen* del tedesco). Conoscere l'istina è dunque entrare in contatto com una realtà vivente.”, *L'idea russa, un'altra visione dell'uomo*, p. 73.

¹⁵³V.J., “Les mythes ascensionnels de l'ancienne dialectique le laisseraient entendre, qui impliquent toujours échelle ou escalade et surpassement de tout degré. L'anabase et l'analogie paraissent aisément étalonnables à des philosophies dont le premier but est le perfectionnement religieux.”, *P.P.*, p. 158.

*Designamos de “mística” a experiência interior, que permite atingir o mundo espiritual, divino; dá-se também este nome a uma concepção interior (e não apenas exterior) do nosso mundo natural. Para que a mística seja possível é necessário que o homem tenha uma capacidade especial de concepção imediatamente supra-racional e supra-sensível, a capacidade de uma concepção intuitiva, que chamamos precisamente “mística”. Deve-se distinguir entre esta concepção e o estado de alma que se limita ao domínio subjectivo - “psicologismo”. Pelo contrário, a experiência mística tem um carácter objectivo; supõe uma saída de si-mesmo e que haja um contacto ou um reencontro espiritual.*¹⁵⁴

Os primeiros Padres da Igreja Oriental foram responsáveis pela recuperação da palavra “mística” que era usada inicialmente nas *religiões dos mistérios* gregas. Etimologicamente, o som “mu”, que dá origem a “*mystikos*”, indica o acto de *fechar os olhos e boca*, aquele acto mágico que está associado aos rituais das antigas iniciações órfico-pitagóricas. Clemente de Alexandria e Orígenes, ao desenvolverem um tipo de conhecimento gnóstico, começaram a aplicar a “mística” ao Cristianismo no seu carácter profundamente essencial de uma vivência religiosa para a transformação do homem. Herdeiros da totalidade da cultura helénica, vão representar uma espécie de “oriente” dentro da própria tradição cristã, com práticas de oração que posteriormente se foram perdendo no Ocidente e com uma linha de pensamento *orientalizante* que se espelha na sua doutrina teológica que, depois, se reflecte numa nova concepção filosófica que se distancia da visão grega platónica inicial. Mircea Eliade, nos seus textos antropológicos sobre a vivência religiosa, tem o cuidado de levantar as semelhanças e as diferenças entre Ocidente e Oriente, começando logo com a minuciosa distinção entre o “*ex-stasis*” ocidental e o “*en-stasis*” oriental,¹⁵⁵ que indicam posturas diferentes. O *êxtase* procura transcender a vida para alcançar um conhecimento superior, e o *enstasis* identifica-se mais com o sentido de um retorno a si mesmo e um aprofundamento da alma, delineando um caminho anatrético e regressivo, um “andar

¹⁵⁴*Op.Cit.*, Sergei Boulgakov, “On nomme «mystique» l’expérience intérieure, qui permet d’atteindre le monde spirituel, divin; on donne aussi ce nom à une conception intérieure (et non pas seulement extérieure) de notre monde naturel. Pour que la mysticité soit possible, il faut que l’homme ait une capacité spéciale de conception immédiatement supra-rationnelle et supra-sensible, la capacité d’une conception intuitive, que nous appelons justement «mystique». On doit distinguer entre cette conception et l’état d’âme qui se borne au domaine subjectif - le «psychologisme». Au contraire, l’expérience mystique a une caractère objectif; elle suppose une sort de soi-même et qu’il y a un contact ou un reencontre spirituelle.”, Cap. XI. La mystique orthodoxe, *L’Orthodoxie*, p. 203.

¹⁵⁵Mircea Eliade, “O *samâdhi*, a ‘en-stase’ yoguica, é o resultado final e a coroação de todos os esforços e exercícios espirituais do asceta. (Os significados do termo *samâdhi* são: união, totalidade; absorção em; concentração total do espírito; conjugação. Geralmente traduz-se por ‘concentração’; caso em que se presta a confusões com a *dhâranâ*. Por esta razão preferimos traduzi-lo por *enstase*, ‘stase’, conjugação).”, *Patañjali et le Yoga*, Paris, Seuil, 1962 (trad. port., Lisboa, Relógio d’água, 2000) p. 95.

para trás” de *retorno à origem*. Como vimos, Sergei Boulgakov define a *mística* como uma “experiência interior” que envolve um desenvolvimento especial da sensibilidade, uma capacidade de percepção *supra-racional* e *supra-sensível*, que implica uma “saída de si próprio”. Normalmente designa o *Samadhi*, de que falam os orientais, o estado de “colocar junto ou de reunir” o que estaria desligado, desconectado ou disperso, através de uma *união extática* com o objecto contemplado. Esta noção religiosa que vinha da filosofia de Plotino é reintegrada, na mística cristã, pela *unio mystica*, que assinala a união sagrada do sujeito e do objecto que se transformam numa só realidade. No entanto, na perspectiva dos russos, verdadeiramente, não há necessidade de um “*sair de si próprio*”, mas somos convidados a aprofundarmo-nos ainda mais na própria vida e, nela, descobrir a tal dimensão mística ou o *realismo místico do concreto*. Quando Mircea Eliade faz referência ao *enstasis*, no sentido do “estar dentro”, interiorizado e recolhido, descreve uma descida à interioridade e, ao mesmo tempo, uma subida a um “eu superior”, que transcende os limites da habitual consciência racional e egoica do ser humano. A tal procura do *Si mesmo* de C.G. Jung, que se situa no âmbito do *Subconsciente*, onde se escondem as grandes intuições e as impressões mais genuínas que ainda não foram alteradas pela mente consciente. O homem necessita de regressar ao seu lado primitivo, ao mundo dos símbolos e Arquétipos primordiais, por um caminho irracional, povoado de sonhos, imagens oníricas que desabrocham nas raízes mais instintivas da alma.



Jakub Schikaneder
Monge em contemplação, 1893.



Odile Redon
Meditação, 1900.

Jankélévitch busca nas suas origens russas e na filosofia ortodoxa a ideia de uma *transcendência imanente*, que deixa evidenciar uma inclinação “orientalizante” na ideia de um “fora” (trans-) que está “dentro”, como poderíamos encontrar, por exemplo, em Maistre Eckhart na sua via mística do anulamento do eu e de uma descoberta de Deus

na interioridade.¹⁵⁶ Escreve Jankélévitch “*em Santo Agostinho, Eckhart e no próprio Plotino, a imagem da ascensão dá lugar àquela, inversa, do recolhimento, do aprofundamento ou da interiorização; quando o fim não é mais o Alto, mas o Centro.*”¹⁵⁷ Reencaminhando-nos, assim, para uma filosofia da intuição e para um Intuicionismo, Jankélévitch procura uma filosofia da existência e da imanência do concreto que deixa transparecer um fundo metafísico religioso que atravessa o próprio concreto. Ao aproximar-se do *imanentismo* típico do pensamento oriental e do Neoplatonismo, a sua filosofia de recorte impressionista altera a noção do eu racional, que fica parcialmente anulado, tal como nos dá uma nova noção de “transcendência” que se vê dissolvida “*na plenitude concreta do sujeito*”. Por aqui vamos vendo que os russos desejam recolher-se no fundo de si mesmos, mas ao contrário do que poderíamos supor, o místico não fica somente solitário “dentro” da sua alma, nesse imanentismo, ele acolhe a Vida da natureza circundante e aprecia estar em união com a vida “lá fora” em simultâneo. Daí que a mística seja realista e naturalista, digamos assim. Nos quadros de Jakub Schikaneder e Odile Rédon, vemos o monge e a mulher mística em “concentração interior” e em comunhão com a natureza, com as ondas e com o vento oceânico, porque o meio ambiente, criado pela mão divina, pode ser espaço privilegiado de encontro com Deus. O autor vai servir-se das *filosofias da vida* de Simmel e de Bergson para criticar os pressupostos do Racionalismo e do Empirismo, demonstrar as suas falhas, para que possamos ficar libertos para uma gnosiologia intuitivista vitalista. Com este propósito, se queremos aceder à *vida* precisamos de criar, em primeiro lugar, uma filosofia da percepção inovadora que, nos textos de Jankélévitch, segue a mesma linha de George Berkeley.

Deste pensador inglês, pouco compreendido, sabemos que defendia uma forma de *empirismo espiritual* que, de algum modo, se concilia com esta teoria do Intuicionismo que vamos passar a explicar. Por conseguinte, Jankélévitch substitui a gnosiologia do universal, do geral e do abstracto do Racionalismo por uma atenção ao pormenor, a percepção do detalhe concreto, a sensação específica e sempre conectada com o objecto, uma *impressão* do real, onde a *sinopse* platónica ou aquela abrangência e

¹⁵⁶Isabelle de Montmollin, “La mystique jankélévitchienne n'est pas celle de l'ascète qui s'éloigne du monde pour converser plus librement avec Dieu mais, tout au contraire, elle appartient à l'esprit de ce 'profetisme' russe qui entendit restituer à l'existence incarnée sa part divine trop longtemps méconnue, sa magnificence, pressentie par les artistes, mais dédaignée par une théologie sèche – et à l'homme sa dignité créatrice, voire sa vocation.”, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, PUF, 2000, p. 366.

¹⁵⁷V.J., “Chez saint Augustin, Eckhart et Plotin lui-même, l'image de l'ascension fait place à celle, inverse, du recueillement, de l'approfondissement ou de l'intériorisation; quand le but n'est plus le Haut, mais le centre.”, *P.P.*, p. 158.

alargamento do conhecimento assim convertido em universal, deixa de ser legítima e passa a dar lugar a um *Idealismo do Concreto* ou a um *Empirismo espiritual*. Tal como em Berkeley, Jankélévitch afirma que as ideias são sempre imagens de um determinado objecto e não um abstracto sem um correlato físico.¹⁵⁸ Pressente-se, no nosso autor, uma sensibilidade muito peculiar para a *complexidade* e para o confuso *mundo das impressões*, onde existe sempre uma *indistinção*. A mistura e a inter-penetração de diferentes camadas e dimensões que caracterizam o real em toda a sua profundidade. Esta mudança de paradigma do conhecimento universalizante para o do particular, das sensações e impressões, antecipava-se já no Romantismo, do século XIX, com a “*metafísica da confusão e da contradição*”.¹⁵⁹ Schlegel, Novalis e Schelling foram especialmente sensíveis à fusão e à confusão do *nocturno* filosófico. A “noite” serve de metáfora à atmosfera secreta e à realidade oculta que precisa de ser desvelada, *pressentida e intuída* no mistério insondável do ser.

A noite provoca em nós um movimento de expansão centrífuga. (...)

*Meia-noite, a hora da fusão unitiva, favorece esta submersão, esta diluição da individualidade no cosmos e do tempo na imortalidade. As emoções que a noite faz nascer na alma romântica são geralmente emoções indeterminadas, e que não têm causa particular; os pânicos, poderíamos dizer; os sentimentos que são sempre um pouco mais do que si mesmos, religiosidade sensual, erotismo cristão, ou jubilação desesperada.*¹⁶⁰

A *filosofia da noite* presidida pelos deuses nocturnos e por todo um imaginário tenebroso está relacionada com o “*homem da meia-noite*”.¹⁶¹ O sujeito que desce às

¹⁵⁸V.J., P.P., p. 133.

¹⁵⁹Referência ao nosso estudo anterior na tese de mestrado: “*Capítulo 1. A Filosofia da Noite e a Estética Nocturna*”, *Filosofia e Estática do Romantismo Musical na Obra de Vladimir Jankélévitch*, Lisboa, FLUL, 2007.

¹⁶⁰V.J., “La nuit provoque en nous un mouvement d’expansion centrifuge. (...) Minuit, l’heure de la fusion unitive, favorise cette submersion, cette dilution de l’individualité dans le cosmos et du temps dans l’immortalité. Les émotions que la nuit fait naître dans une âme romantique sont en général des émotions indéterminées, et qui n’ont pas de cause particulière; des paniques, pourrait-on dire; des sentiments qui sont toujours un peu plus qu’eux-mêmes, religiosité sensuelle, érotisme chrétien, ou jubilation désespérée.”, *NT.*, p. 253.

¹⁶¹V.J., “L’homme de minuit découvre les vertus positives et la puissance des ténèbres ; il se plaît dans le noir, non par défi ou pour mettre le cartésianisme à l’envers, mais parce que, comme les oiseaux nocturnes, il est spécialement organisé pour sentir et pour voir dans la nuit. On ne dit pas, remarque Pascal, que ceux qui cherchent le jour en plein midi le trouveront ; et nous ajoutons : si on ne le dit pas, c’est parce que les hommes lucides sont et se meuvent et respirent dans le grand jour, parce qu’ils sont vêtus de jour. Mais on dit que les nyctalopes qui cherchent la lumière cachée à minuit pourront la trouver si cette lumière est un éclair dans le ciel noir ; car la déchirure en pleine ténèbre laisse passer un *message*. La nuit il se passe une foule de choses étonnantes dont les esprits forts n’ont aucune idée, et qui sont

trevas da sua alma, personifica o drama da *Teologia Apofática* do Deus ignoto constantemente inacessível e envolvido na *treva luminosa*, dizia-nos Pseudo-Dioniso, o Areopagita. Nessa dimensão do *confuso*, a filosofia intuicionista procura um *discernimento* dos vários objectos indistintos, uma espécie de “clarividência”, a capacidade de “ver claro” todos os seres, na sua autenticidade, através das suas impressões.¹⁶² A *clareza* e a *distinção* que eram os critérios cartesianos de averiguar a verdade e a falsidade das coisas, já não se situam mais no ponto de partida do conhecimento, e passam a ser a “meta” que se deseja alcançar. De uma gnosiologia ou *filosofia do conhecimento* convencional transita-se para uma *filosofia do desconhecimento*. De início, estamos perante o confuso e o obscuro, somente o conhecimento intuitivo, que nem sequer se pode considerar que seja um conhecimento estabelecido enquanto tal, vai intuir e apreender o objecto num “golpe de vista”, num instante imediato. Embora seja precipitado, rápido e súbito, não deixa de ser eficaz na capacidade de *ver* o objecto tal como ele é, no seu ser profundo que atinge a sua *alma*.

A *filosofia da vida* nasce no seio do Romantismo a partir do pensamento de Schelling e atinge o seu clímax no *Impressionismo* estético através do encontro do Vitalismo com ideal artístico da *impressão* vivida. A *metafísica da meia-noite*, nos pensadores românticos, dá lugar à *metafísica do meio-dia*, onde a claridade do luar deixa antever a luz da aurora e o sol no zénite do meio-dia. Todas estas “etapas” (*noite*, *aurora* e *sol do meio-dia*) possuem uma filosofia subjacente e uma musicalidade própria. A *noite* corresponde à filosofia e estética do Romantismo musical, Schlegel, Novalis, Schelling, Chopin, Schumann e Liszt. A *aurora e o meio-dia* representam os vitalismos e a filosofia da *durée* bergsoniana iluminados pelo brilho da intuição. Portanto, o que estava subentendido no Romantismo alemão terá um maior desenvolvimento na filosofia francesa, na *musique du matin* de Satie, no *sol dourado* de Rimsky-Korsakov e na “estética da impressão” de Debussy e Ravel que procurarão exprimir uma sonoridade cristalina, através dos sons da natureza e das percepções do instante, longe daquele emocionalismo do *pathos* e do excessivo dramatismo do nocturno romântico. Contrariando o sentido egocêntrico dos caminhos românticos da alma, o homem supera o seu *egotismo* e centra-se no *mundo-da-vida*, se quisermos usar

visibles aux ‘voyants’, mais non aux ‘clairvoyants’.”, *NT*, p. 225.

¹⁶²V.J., “Mais on dit que les nyctalopes qui cherchent la lumière cachée à minuit pourront la trouver si cette lumière est un éclair dans le ciel noir ; car la déchirure en pleine ténèbre laisse passer un *message*. La nuit il se passe une folle de choses étonnantes dont les esprits forts n’ont aucune idée, et qui sont visibles aux ‘voyants’, mais non aux ‘clairvoyants’.”, *NT*, p. 225.

a expressão fenomenológica. Por isso, a interioridade e o tempo vivido na alma (*distensio animi* de Santo Agostinho) conciliam-se com os instantes da natureza, como se a alma e o mundo (o mundo subjectivo e o mundo objectivo) formassem uma só grande alma, *anima mundi*. O novo método filosófico do Intuicionismo deixa de ser uma hermenêutica subjectiva de linguagens, de poesias e literaturas românticas, qual “*fábula mística*” (Michel de Certeau), e começa a analisar o *phainomenon* daquilo que brilha e se apresenta à luz... Não o brilho da luz racional, mas da *intuitiva*, que consegue conjugar emoção e razão, sensibilidade e entendimento, subjectividade e objectividade, de um modo mais dinâmico, numa *integralidade* englobante.

*Esta organização aprofundada, esta infinidade imanente, que caracterizam a duração contínua da vida escapam, pois, a qualquer lógica, dado que a não-contradição representa por si mesma uma exigência de pureza intelectual e de simplicidade, e que esta exigência convida naturalmente o espírito à eliminação do tempo, à separação dos seres confundidos e à destilação das existências. Prevemos, desde já, que o método assim obrigado por esta densidade própria das coisas da alma não pode ser senão inteiramente ‘irracional’. A filosofia não é mais, como em Platão, um panorama sinóptico sobre o macrocosmos, mas será antes uma escavação subterrânea e um aprofundamento intenso das realidades específicas.*¹⁶³

A Filosofia, na visão jankélévitchiana, tem como destino uma morada subterrânea, descida íngreme às profundezas da alma, quase diríamos uma *descida aos infernos* no seu lado irracional do *alogon* nocturno que se opõe ao *logos* luminoso e solar. Centrado na intuição, o pensamento vira-se para uma percepção da vida que assenta mais numa base emotiva e sensível da *aiesthesis*, através de uma estética *sensitiva*, do que numa procura do fundamento racional (*Grund*) regulado e legitimado por princípios lógicos. Ao longo da história da filosofia, verificam-se sempre estas duas concepções: o lado *logoico*, racional e monista, que se depara inevitavelmente com o *alogon*, o irracionalismo nocturno presente no âmago mais profundo da alma humana,

¹⁶³V.J., “Cette organisation en profondeur, cette infinité immanente qui caractérisent la durée continue de la vie échappent donc à toute logique, puisque la non-contradiction représente par elle-même une exigence de pureté intellectuelle et de simplicité et que cette exigence invite naturellement l’esprit à l’élimination du temps, à la séparation des êtres confondus et à la distillation des existences. Et nous entrevoyons déjà que la méthode rendue nécessaire par cette densité propre aux choses de l’âme ne peut être qu’intièrement ‘irrationnelle’. La philosophie n’est donc plus, comme chez Platon, un panorama synoptique sur le macrocosme, mais elle est plutôt une creusée souterraine et un approfondissement intense des réalités particulières”, *H.B.*, p. 14.

presente na imprevisibilidade da vida e da natureza sempre em mudança e no mistério da Criação de todo o universo. Léon Chestov, um dos autores mais apreciados por Jankélévitch, escreve justamente a este respeito, na sua obra *Afimy i Ierusalim*,¹⁶⁴ que a filosofia divide-se em dois grandes ramos: a *vertente racional* nascida em Atenas, de onde brotou a filosofia grega, que irá contrastar com a *vertente irracional* judaico-cristã nascida em Jerusalém, ligada à apreensão bíblica do mundo, cuja a onnipotência divina ultrapassa a lógica racional. Encontramos esta mesma bifurcação na obra *Psychanalyse du feu* de Bachelard, que irá estabelecer a distinção entre o racional “espírito científico taciturno” e o irracional “espírito poético expansivo”, que é o mundo da *rêverie*.¹⁶⁵ Relembra igualmente a velha distinção entre *esprit de geometrie* e *esprit de finesse* de Pascal, também presente em Leonardo Coimbra, quando coloca em oposição a estagnação do *cousismo* científico contra o espírito de liberdade do *criacionismo* da vida. A verdadeira criatividade, que o “viver da vida” assim nos obriga, situa-nos mais do lado dionisiaco de uma experiência mística de “fusão” e de “confusão”, do que do lado apolíneo organizado e estruturado. O ideal seria conseguirmos conciliar tanto a criatividade e a imprevisibilidade com a necessidade de distanciamento, segurança, estrutura lógica e conceptual típicas de uma teoria do conhecimento. A Ortodoxia dos russos está mais próxima *vertente irracional* de Jerusalém, tendo como ponto de partida não a *razão*, mas uma teologia do *coração* - *cardia*,¹⁶⁶ que se apoia numa gnosiologia do amor e na procura de uma verdade mística que é “metalógica”, ou seja, sempre aberta a uma “lógica superior” que não foi compreendida pela Escolástica herdeira do racionalismo ateniense. Nas palavras do pensador Georges Florovsky, a Rússia consegue realizar uma “*síntese neopatrística*” a partir do estudo dos textos dos padres fundadores e dos testemunhos dos místicos. Vladimir Lossky, na obra *Théologie*

¹⁶⁴Léon Chestov, *Afimy i Ierusalim* (trad. francesa *Athènes et Jérusalem*, Paris, Flammarion, 1967).

¹⁶⁵*Op.Cit.*, Gaston Bachelard, “Mais la rêverie au coin du feu a des axes plus philosophiques. Le feu est pour l’homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. (...) Ainsi, une rêverie au coin du feu, quand la flamme tord des branches si grêles du bouleau, suffit à évoquer le volcan et le bûcher. Un fêtu qui s’envole dans la fumée suffit à nous pousser à notre destin! Comment mieux prouver que la contemplation du feu nous ramène aux origines mêmes de la pensée philosophique? Si le feu, phénomène au fond bien exceptionnel et rare, a été pris pour un élément constituant de l’Univers, n’est-ce pas parce qu’il est un élément de la pensée, l’élément de choix pour la rêverie?”, p. 39, p. 44.

¹⁶⁶Giovanni Grandi, “Il cuore, che, come abbiamo sopra fugacemente richiamato, costituisce per la tradizione orientale la sede di tutti i fenomeni più rilevanti della vita fisica e spirituale della persona, il centro della sua integrità, tragicamente cela anche il luogo della sua caduta, infatti la bellezza si disvela come enigmatico e terribile misterio e, come è stato colto con drammatica lucidità, «è qui che Satana lotta con Dio e il loro campo di battaglia è il cuore degli uomini»., *L’idea di persona nel pensiero orientale*, Rubbettino Editore, 2003, p. 24.

mystique de l'Église de l'Orient,¹⁶⁷ afirma definitivamente o carácter mais vivo, prático e real da Ortodoxia na busca da Verdade, que deve ser *vivida e amada*, não simplesmente pensada e racionalizada através de conceitos. Segundo o princípio da tradição contemplativa do Oriente, *a caridade é a porta da gnose*.¹⁶⁸

No Ocidente, foi a partir de Bergson que a Filosofia voltou a dar credibilidade à “experiência mística” ao demonstrar um interesse e um respeito pelos místicos e religiosos. O seu texto *La deux sources de la morale e de la religion*, contrariando as vertentes dominantes na sua época, analisa os fenómenos místicos e considera que não devem ser concebidos como fenómenos de negatividade e de degenerescência da mente, resultantes de problemas mentais. São caminhos incompreensíveis da alma, chocantes para a lógica racional, mas que possuem um lado positivo e uma lógica própria, irreconhecível e incompreensível à luz da nossa racionalidade muito condicionada. Ele passa a estabelecer a distinção entre “religião estática” e “religião dinâmica”, sendo que coloca toda a mística e filosofia russa do lado da experiência “dinâmica” vivencial. A concepção da “religião dinâmica” implica uma participação activa do homem na própria religião, que não é apenas ritualística ou cerimonial, mas que envolve a alma do próprio homem numa transformação e alteração da sua percepção. Neste sentido, a inovadora teoria da percepção bergsoniana manifesta uma base religiosa que foi acolhida, com grande entusiasmo, pelos filósofos russos e pela Teologia Ortodoxa. No seguimento desta mesma tradição, Jankélévitch vai inspirar-se na filosofia do conhecimento bergsoniana e na valorização dada ao papel da *intuição* como o “acesso místico” e primordial à realidade. A intuição é a resposta que Bergson encontra, quando redige

¹⁶⁷ *Op.Cit.*, Vladimir Lossky, “En un certain sens, toute théologie est mystique, en tant qu’elle manifeste le mystère divin, les données de la révélation. D’autre part, on oppose souvent la mystique à la théologie, comme un domaine inaccessible à la connaissance, comme le mystère inexprimable, un fond caché qui peut être vécu plutôt que connu, se livrant à une expérience spécifique qui dépasse nos facultés d’entendement, plutôt qu’à une appréhension quelconque de nos sens ou de notre intelligence. Si l’on adoptait sans réserve cette dernière conception, en opposant résolument la mystique à la théologie, on aboutirait finalement à la thèse de Bergson qui distingue dans *Deux sources* la “religion statique” des Églises, religion sociale et conservatrice, et la “religion dynamique” des mystiques, religion personnelle et rénovatrice. Dans quelle mesure Bergson avait-il raison en affirmant cette opposition? La question est malaisée à résoudre, d’autant plus que, pour Bergson, les deux termes qu’il oppose dans le domaine religieux se fondent sur les deux pôles de sa vision philosophique de l’univers, - la nature et l’élan vital. Mais indépendamment de l’attitude bergsonienne, on exprime souvent l’opinion qui veut voir dans la mystique un domaine réservé à quelques-uns, une exception à la règle commune, un privilège accordé à quelques âmes jouissant de l’expérience de la vérité, tandis que les autres doivent se contenter d’une soumission plus ou moins aveugle au dogme s’imposant, comme une autorité coercitive. (...) on arrive ainsi à mettre en conflit les mystiques et les théologiens, les spirituels et les prélats, les saints et l’Église. (...) La tradition orientale n’a jamais distingué nettement entre mystique et théologie, entre expérience personnelle des mystères divins et le dogme affirmé par l’Église.”, *Théologie mystique de l’Église d’Orient*, pp. 5 - 6.

¹⁶⁸ Evagrio Pôntico, *Le traité pratique*, Prol., SC 171, (1971), p. 492.

L'évolution créatrice, para definir a experiência da verdade no mais íntimo. Ele explica que a intuição é um tipo especial de vivência, que difere tanto da inteligência como do instinto, apesar de se aproximar mais do segundo. Enquanto que a inteligência se orienta para a matéria inerte e torna-se o órgão da ciência, o instinto, por sua vez, encontra-se virado para a vida na sua dimensão inconsciente. Esse o *instinto* segue as leis da *simpatia*, logo, por detrás da capacidade de intuição, haverá um sistema inato, profundo e arcaico que está tão arraigado no ser humano que, por vezes, se torna esquecido, ignorado ou pouco desenvolvido. Há qualquer coisa de surpreendente e de mágico no instinto, do ponto de vista biológico da evolução da espécie humana, que nos faz mergulhar no Subconsciente e retirar-lhe uma intuição finíssima, um *esprit de finesse* que, em Bergson, se associa ao reino da metafísica e da religião. Por um lado, temos na filosofia bergsoniana a supra-consciência da “*durée*” e, por outro lado, a infra-consciência da “*percepção pura*” que é uma “maneira de ver” *virtualmente* os entes do mundo sensível no *imediato*. A intuição acaba por ser um *mediador* que se situa entre inteligência e instinto. Assemelha-se ao *enstasis* oriental, pois o quando o sujeito se interioriza e se torna consciente de si próprio, é capaz de reflectir sobre o seu objecto, longe da percepção quotidiana relacionada com um sentido da utilidade e da necessidade. Por esse motivo, Jankélévitch prefere designar o instinto bergsoniano de *êxtase-enstasis*, apontando, não para a Transcendência religiosa, mas para o “transcendente” como aquilo que “está fora do circulo da consciência”. A intuição leva o homem contactar com o que se situa “fora de si”, fora do circuito normal da consciência, que é o Inconsciente sombrio. O homem precisa percorrer dois sentidos: ascender acima do domínio da “consciência racional” (*êxtase* - “sair de si”) e engolfar-se na sua alma (*enstasis* - “entrar em si”).

*Assim como a intelecção, assim como a percepção pura que, como sabemos, é também intuitiva, pois trata-se de uma visão imediata de uma presença, o instinto é, no sentido plotiniano, um êxtase. No conhecimento instintivo, o espírito está completamente fora de si, 'extroversus', e por isso Bergson pode falar da sua inconsciência; a inconsciência é um estado de um pensamento extático. Mas o êxtase não indica que o individuo sai de si, longe de esperar passivamente a graça do amor de compaixão? Assim se explica a infalibilidade do instinto. O instinto é a vida em si mesma; este será, então, na sua própria esfera, um conhecimento absoluto e um modo de gnose.*¹⁶⁹

¹⁶⁹V.J., “Tout comme l’intellection, tout comme la perception pure, qui est, nous le savons, intuitive elle

Bergson, na sua obra *Matière et mémoire*, ajuda-nos a compreender algo que os *Essai sur le donnés immédiates de la conscience* ainda encobriam, ou seja, que os sinais de *desvario* e da mais pura *loucura* compartilham com o Eu profundo a mesma origem.¹⁷⁰ A vida mística da interioridade do sujeito, a descoberta do “eu”, no mesmo acto em que se afirma, trabalha para a sua própria loucura e perda de sentido. Uma perda desse “eu” é uma *despersonalização* progressiva. A loucura, porém, pode ser benéfica, já que traz consigo uma outra sanidade e uma lucidez que precisa de ser desvendada no interior. O caminho filosófico que é todo ele um “acto de amar”, acaba por ser também um acto de loucura, onde “desconhecemo-nos” e “conhecemo-nos”, que tem como ponto de partida, no início dessa *viagem interior*, o reconhecimento da *docta ignorantia*: “*Só sei que nada sei*”, nas palavras do nosso autor, *Je-ne-sais-quoi*... Se ficarmos conscientes de que desconhecemos o *ego*, vamos conhecemo-nos de um outro modo e encontrarmo-nos a nós próprios numa outra circunstância.

A filosofia de Jankélévitch identifica-se mais com o Romantismo e põe de parte a noção racionalista de polaridades, como vimos no capítulo anterior, que dicotomiza a relação gnosiológica entre “*sujeito*” e “*objecto conhecido*”. Esta dicotomia acaba por ser uma atitude metodológica que deriva da “*falsa óptica do intelectualismo*” e do Iluminismo, que defende esta ilusão de que o homem para reflectir e analisar, precisa de *distanciar-se* e de colocar-se numa perspectiva superior *acima* do objecto e desdobrar o espírito em dois. A *auto-reflexão* pressupõe uma introjecção do espírito que reflecte sobre si próprio, “*projectando longe de si uma imagem da sua própria actividade afim de contemplá-la objectivamente*”.¹⁷¹ Alheio às emoções, o pressuposto intelectualista usa o *distanciamento* como princípio de objectividade que estabelece a fronteira entre *sujeito* e *objecto*. Esta *distância* é uma medida de segurança contra o seu envolvimento, porque se *estivessem envolvidos* poderia haver uma deturpação da análise. Todavia, Jankélévitch e Bergson argumentam que o sujeito deve necessariamente *estar comprometido* (*engagé*) com o objecto. Da *relação emotiva* e do *movimento simpático* entre sujeito e objecto, afectando-se em simultaneidade, começa a processar-se o

aussi puisqu'elle est vision immédiate d'une présence, l'instinct est, au sens plotinien, une *extase*. Dans la connaissance instinctive l'esprit est entièrement ravi à soi, *extroversus*, et c'est pourquoi Bergson a pu parler de son inconscience; l'inconscience est l'état d'une pensée extatique. Mais l'extase n'indique-t-elle pas que l'individu sort de soi, loin d'attendre passivement la grâce de l'amour compatissant? Ainsi s'explique l'infailibilité de l'instinct. L'instinct est la vie même; il est donc, dans sa sphère propre, une connaissance absolue et une manière de gnose.”, *H.B.*, p. 153.

¹⁷⁰ *Op.Cit.*, Henri Bergson, *Matière et mémoire*.

¹⁷¹ V.J., “(...) projette loin de soi une image de sa propre activité afin de la contempler objectivement.”, *H.B.*, p. 29.

conhecimento, que não nasce somente no interior subjectivo abstracto, ele precipita-se sobre o objecto e, em conjunto, os dois trocam uma correspondência secreta.

É verdade que a percepção, daquele que percebe, envolve muito frequentemente a consciência-de-si do percebido, que no acto de perceber, o sujeito adere ao seu complemento directo: uma transitividade perfeitamente inocente, um sentindo totalmente extrovertido, como que por uma maneira de êxtase, no objecto sentido, são na maioria das vezes raridades. Em relação ao qual podemos responder: 1.º que na empiria quotidiana o que é sentido e o sentimento-de-si não são dados no mesmo momento do acto mental. A consciência oscilando, de um ao outro, por vibração alternativa e rápida que vai e vem. 2.º o que é sentido e o sentimento-de-si compõem não uma totalidade, mas uma amálgama impura e uma triste semi-consciência, como se vê nas formas de complacência, onde o amor-próprio faz concorrência ao amor do amado e perturba gravemente a sinceridade. E é, por esse motivo, que a empiria é a região mista e confusa de objecto-sujeito, mais do que a identidade do sujeito e do objecto. É porque o sujeito, desvanecendo-se no objecto, compõe juntamente com ele toda uma espécie de alianças suspeitas, que a extrema objectividade passou a ser um ideal de consciência feliz, de consciência completa, realizada e liberta. Mas uma percepção «pura», ou seja, que não tenha uma mistura de subjectividade, não tem um poder de penetração ontológico; 3.º o sujeito tomado em consideração na empiria, quer seja o estreito ego da filautia, quer seja o conceito abstracto de introspecção: ele só é o centro perspectivo, se for reduzido às dimensões de paixão e instinto; 4.º não se move, assim, senão numa pequena porção epidérmica ou episódica do Si, por sua vez, aderindo a uma minúscula parcela de empiria. Um incidente regional da vida afectiva, mesmo se objecto e sujeito se compenetrassem, não teria ainda um alcance metafísico. (...) A totalidade metafísica, abrindo-se não sobre um simples «universo interior» que ele anexaria, arredondando-o, ao universo objectivo, mas num eu-para-o-outro, conjuga as duas ópticas disjuntas da primeira e da terceira pessoa: será, portanto, uma totalidade impalpável, atmosférica, vertiginosa, que não deixa de ter uma relação com a Sobornost ou conciliaridade mística que nos falava o eslavófilo Khomiakov.¹⁷²

¹⁷²V.J., “Il est vrai que la perception du perçu enveloppe très fréquemment la conscience-de-soi du percevant, que dans l’acte de percevoir le sujet adhère à son complément direct: une transitivité parfaitement innocente, un sentant totalement extroversé, comme par manière d’extase, dans l’objet senti sont plutôt des raretés. A quoi l’on peut répondre: 1.º que dans l’empirie quotidienne le senti et le sentiment-de-soi ne sont pas donnés au même moment du même acte mental, la conscience oscillant de l’un à l’autre par vibration alternative et rapide va-et-vient; 2.º que le senti et le sentiment-de-soi composent non pas une totalité, mais un impur amalgame et une triste demi-conscience, comme il arrive dans ces formes de la complaisance où l’amour-de-soi fait concurrence à l’amour de l’aimé et en trouble gravement la sincérité; et c’est parce que l’empirie est la région mixte et confuse de l’objet-sujet plutôt que l’identité du sujet et l’objet, c’est parce que le sujet, déteignant sur l’objet, compose avec lui toutes sortes d’alliages suspects que l’extrême objectivité est devenue pour l’être mitoyen un idéal d’heureuse conscience, de conscience complète, réussie et délivrée; mais une perception «pure», c’est-à-dire sans

A eliminação progressiva da distância entre sujeito-objecto será a finalidade de uma *filosofia impressionista* pela criação de vínculos entre o homem e o mundo. Num primeiro momento, esse esforço parece inglório e desanimador... O “acto mental” que leva o sujeito a conhecer o objecto não faz coincidir o pensamento com as coisas, dado que o homem arraigado ao seu “sentimento-de-si” (egoísmo) separa-se do que lhe é exterior. Quase ninguém consegue atingir um tipo de ligação intuitiva. Na maior parte do tempo, o homem vive de um modo “epidérmico” e os momentos de verdadeira lucidez e capacidade de apreensão do objecto são apenas instantes “episódicos”. É uma verdadeira “raridade” como os momentos de *união mística*. Jankélévitch sente o afastamento de forma uma dramática e chega até a teatralizar a *tragédia* do sujeito-objecto, ao compará-los à história triste de dois amantes, que se desejam, mas que se encontram separados pelos obstáculos da consciência egoísta. A *Filautia* gerada a partir do amor-próprio vai entrelaçando “ervas daninhas” que envenenam e prendem o crescimento de uma relação vitalista. Ao pensar narcisicamente numa posição egocentrada, o ser humano experimenta qualquer “relação gnosiológica” de um modo orgulhoso. A obtenção do conhecimento transforma-se numa mera auto-gratificação que visa o enriquecimento pessoal. O egoísta rouba tudo ao objecto e nada lhe retribui. Enquanto o homem não se desprender de si mesmo e insistir em manter uma visão muito subjectiva, não consegue estar “receptivo” para o mundo. É certo que a subjectividade e o primado do sujeito sobre o objecto são uma condição incontornável do conhecimento. O sujeito parte inevitavelmente da sua perspectiva pessoal, doravante essa situação deve ser ultrapassada: o *amante da sabedoria* auto-transcende e derruba as barreiras do ego obscurecido em falsas concepções, pois conhecer o objecto exige um “despojamento do eu”. Na antiga tradição Ortodoxa da *Kenosis*, o processo de “esvaziamento do eu” derruba as muralhas estreitas do ego pela “dilatação da consciência”, para que esta não viva mais subjugada à mesquinhez da *Filautia*. Esta exigência gnosiológica apresenta uma dimensão ética de “abnegação pessoal”, a partir da qual se dá uma *abertura* por onde vai entrando a “amizade” e o “afecto”, que

mélange de subjectivité, n’a pas pour autant un pouvoir de pénétration ontologique; 3.º le sujet pris en considération dans l’empirie est soit l’étroit égo de la philautie, soit le concept abstrait de l’introspection: il n’est donc centre perspectif que réduit aux dimensions de la passion et de l’instinct; 4.º il ne s’agit donc en tout cela que d’une petite portion épidermique ou épisodique du Soi, elle-même adhérent à une minuscule parcelle d’empirie; un incident régional de la vie affective, même si objet et sujet s’y compénétraient, n’aurait pas encore de portée métaphysique. (...) La totalité métaphysique, s’ouvrant non pas sur un simple «univers intérieur» qu’elle annexerait, pour l’arrondir, à l’univers objectif, mais sur le moi-pour-soi, conjoint les deux optiques disjointes de la première et de la troisième personne: c’est donc une totalité impalpable, atmosphérique, vertigineuse, et qui n’est pas sans rapports avec cette Sobornost ou conciliarité mystique dont parlait le slavophile Khomiakov.”, *P.P.*, pp. 8-9.

aumentam à medida que cresce a nossa intimidade com o *mundo-da-vida*.

Se analisarmos a teoria da percepção jankélévitchiana, veremos que os *dados imediatos da consciência* (de Bergson) não se dão imediatamente. O “*imediato espiritual*” que liamos na filosofia russa, só brota na consciência quando previamente se preparou o “terreno” onde a experiência da verdade terá lugar. A imediatez pressupõe uma desconstrução mental e uma des-identificação do falso “eu racional”, que se vê submetido a uma “amalgama impura” de inúmeras influências que o alienam de um relacionamento autêntico e directo com o objecto. Para se poder conhecer alguma coisa, uma vez mais, focamos o sentido socrático da expressão *conhece-te a ti mesmo*, porque o auto-conhecimento ajuda-nos a detectar as falsidades do que assumimos como “identidade”. Esse “conhecer” demonstra-nos o quanto nos “*desconhecemos*”: o eu *logoico* não abarca a profundidade obscura da alma de cada um de nós, ou como referiam os teólogos russos, por trás do eu se esconde o Eu-Cristo.¹⁷³

*No lugar do “Conhece-te a ti mesmo”, que nós evocamos mais alto, o homem do Oriente propõe: “Esquece-te a ti mesmo, renuncia a ti, abdica do teu eu” (...) Esquecer-se de si mesmo, ou seja, renunciar a definir-se, melhor ainda, imolar-se voluntariamente para se tornar naquilo que não somos, é o credo apofático da via do silêncio sobre mim. (...) O “Eu penso, logo existo” de Descartes torna-se para o homem moderno “Eu sou aquilo que eu penso” e, por vezes, pior “Eu sou aquilo que os outros pensam de mim”, porque uns remetem para os outros de modo a receberem a sua identificação... Diversas disciplinas introduzidas nos séculos XIX e XX na praxis cultural da nossa sociedade induzem este encaminhamento do pensamento: Psicanálise, Psicoterapia, Sofrologia, Psiquiatria e Psicologia, etc. (...) A via do silêncio situa-se na antítese deste movimento. (...) “Aquilo que eu penso de mim, eu não sou forçosamente isso...”; “Pois eu admito um Outro, maior do que eu, que me dá o Ser, eu estou obrigatoriamente para além da minha consciência de ser, visto que, no fundo, eu só começo a ser a partir da minha união com esse Ser absoluto e, assim que eu vivo essa união, é o seu Ser que eu percebo preenchendo tudo e não o meu, e é Ele que me revela o meu ser ao dar-me a sua Vida.” Esta experiência é antinómica da afirmação de Descartes que parte da consciência de si como um absoluto.*¹⁷⁴

¹⁷³Carlos Silva, “Crer em Deus é descrer de si, ou melhor, implica esse *incrível*, essa *denegação para mor afirmação*. A auto-confiança pode sempre constituir obstáculo ao reconhecimento desta ‘falta’, como ‘incredulidade’ que complementa a fé e a reconhece no seu efêmero dom...”, *Da Fé na comunicação à Comunicação na fé* (José Silva Rosa & J. Paulo Serra Orgs.) Covilhã, Edição da Universidade da Beira Interior, 2005, p. 231.

¹⁷⁴Michel Laroche, “À la place du «Connais-toi toi-même» que nous évoquions plus haut, l’homme de l’Orient propose: «Oublie-toi toi-même, renonce à toi, abdique de ton moi.», (...) *S’oublier soi-même*, c’est-à-dire renoncer à se définir, mais bien plus encore s’immoler volontairement pour devenir ce que nous ne sommes pas, est le credo apophatique de la voie du silence sur moi. (...) Le «Je pense donc je

Em vez de repetirem a máxima de Descartes “*penso, logo existo*”, o investigador Michel Laroche esclarece que os russos proclamam “*amo, logo existo*” e preferem insistir na *relação* e na *complementaridade*. O Amor vivido no *corpo místico* de Cristo quebra o isolamento da *Filautia*, pela força do amor que rasga o egoísmo e a incomunicabilidade do ser do *outro*. Assim se justifica a “Comunicação dos Santos” pela união das suas almas. A *comunhão* é uma categoria ontológica que abrange um grupo de entes, tanto que o homem entra em contacto com Deus participando justamente na “*comunidade dos três*” que é a relação das três hipóstases – Pai, Filho e Espírito Santo – na *Trindade* (do russo *Troitsa*). Na obra *Ich und Du* de Martin Buber, este filósofo judeu segue a mesma *ontologia da relação* do “*Eu e Tu*” com a intenção de desmascarar o relacionamento “*Eu-Isto*”, que reduz o *outro* a uma coisa que se presta a ser analisada e usada à maneira do cientista no laboratório. Perante o “*Eu-Tu*” deparamo-nos com uma totalidade de pessoas que se amam e se aceitam umas às outras. O Eu que ama o Tu, acima de tudo, amará o “*Tu-Deus*” e, por conseguinte, a religião institucionalizada e organizada em ritos e formas de oração resulta de um desejo de encontrar Deus através de uma comunidade ou sociedade. O tipo convencional de misticismo que se distancia do mundo para conseguir uma união com o divino, não faz sentido nenhum, uma vez que Deus se manifesta no contacto com os outros.¹⁷⁵ O mesmo dirá Levinas da relação *eu - outro* que se expande pelo *diálogo*.¹⁷⁶ Jankélévitch aprecia este *realismo místico* unido a uma Ética que vive e pratica o amor. O sentido da comunhão, além de ser uma ligação do *eu* e *outro*, do *eu* e *Deus*, no domínio gnosiológico sugere o que escrevíamos a respeito do *sujeito* e do *objecto* ao confrontarmos-nos com a inseparabilidade desta dualidade, cujo carácter dinâmico e vivo no seu movimento de reciprocidade implica uma união dos dois elementos sempre

suis» de Descartes est devenu pour l’homme moderne «Je suis ce que je pense» et, parfois pis, «Je suis ce que les autres pensent de moi», car certains s’en remettent à d’autres pour recevoir leur identification... Plusieurs disciplines introduites aux XIXe et XXe siècles dans la *praxis* culturelle de notre société induisent ce cheminement de la pensée: psychanalyse, psychothérapie, sophrologie, psychiatrie et psychologie, etc. (...) La voie du silence se situe à l’antithèse de cette démarche (...) «Ce que je pense de moi, je ne le suis donc forcément pas»; «Puisque j’admets qu’un Autre plus grand que moi me donne l’être, je suis obligatoirement au-delà de ma conscience d’être, parce que au fond je ne commence à être que dans mon union avec cet Être absolu, et lorsque je vis cette union, c’est son Être que je perçoit comme remplissant tout et non mien, et c’est alors lui qui me révèle mon être en donnant sa Vie». Cette expérience est antinomique de l’affirmation de Descartes qui part de la conscience de soi comme d’un absolu.» *La voie du silence dans la tradition des pères du désert*, Paris, Albin Michel, 2010, pp. 83 - 87 .

¹⁷⁵Roy Rosenberg, *The concise guide to Judaism – History, Pratices, Faith*, (trad. Maria Fernandes, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1992, pp. 128 - 129).

¹⁷⁶Cristina Beckert, “O encontro entre o Eu e o Tu não se dá, assim, num plano anterior à discursividade linguística, na intimidade silenciosa de uma relação exclusiva, mas identifica-se já com a palavra que põe em causa o carácter privado de toda a relação como autocentrada.”, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 255.

numa *relação*.¹⁷⁷

Desde as suas origens, a Filosofia e a actividade do pensar surgem por intermédio da Amizade e basta-nos remontar à figura de Sócrates para encontrar o carácter *dialogal* presente nos diálogos platónicos entre mestre e discípulo. A Academia constituída de professores e alunos, o sentido do ensino-aprendizagem, desde o início mais remoto das civilizações, aponta para uma comunidade de participantes que intervêm na transmissão de conhecimentos. Quando Platão valoriza a “maiêutica” do pré-conhecimento interior e quando Santo Agostinho convoca a nossa atenção para a *verdade que habita dentro de nós*, não desprezam o papel do Mestre (*Magíster*) no despertar dessa sabedoria oculta. A *vocação* filosófica, por mais autodidacta que nos possa parecer, inspira-se na *paidagogé* realizada sob orientação de um mestre. Com efeito, o conhecimento filosófico parece reproduzir-se a partir de um modelo de partilha ou discussão de ideias e Jankélévitch demonstra-nos que, ao mergulharmos na nossa própria consciência, desvendamos uma sabedoria interior unida ao amor do ser, da vida, da beleza, *amor ao próximo* que reitera a união inalienável da Ética, da Estética e da Metafísica.¹⁷⁸ Uma união que já está presente no tal “*imediato espiritual*” dos russos, na depuração do ego do sujeito e no retorno às origens da sua própria consciência. Bergson repete a máxima da Fenomenologia e busca um “*retorno às coisas mesmas*”, à

¹⁷⁷Robert Misrahi, “Aussi, c’est par la relation de Je à Tu, que la philosophie commence, avec Buber, à penser la différence radicale qui existe entre une conscience et les déterminations qu’on croit pouvoir donner d’elle en la connaissant objectivement de l’extérieur. Ce qui est remarquable, dans la philosophie de la relation, c’est que la vérité la plus fondamentale de la conscience, c’est-à-dire à l’ordre des choses, n’est pas saisie par une analyse réflexive du sujet sur lui-même, selon une démarche de style cartésien. C’est le Cogito qui, placé progressivement devant ce qui en lui est le plus lui-même, dégage peu à peu sa propre vérité qui est d’être pure conscience de soi et pure intériorité. Ici bien au contraire, c’est l’autre qui est saisi comme pure conscience et, paradoxalement, dans le temps même où, par la relation personnelle, il n’est plus pensable ni comme intériorité, ni comme objectivité. Pure conscience certes, mais intégrée à ma conscience sans être moi-même, et définie en somme comme moi-même par le mouvement essentiel de la relation à une autre conscience. La pureté de la conscience n’est donc pas son intelligibilité comme intériorité, mais bien plutôt son évidence comme *extériorité non objective*: la conscience de l’autre n’est pas une chose de ce monde, et elle cependant évidente dans son altérité tournée vers soi. (...) Ainsi le fondement de la vraie vie, mais aussi le fondement de l’humanité du monde, se trouve être constitué par la Relation qui est, dans la plus forte acception du terme, un *Commencement*. Et Buber n’hésite pas à le répéter: “Au Commencement est la Relation, qui est une catégorie de l’être, une disposition d’accueil, un contenant, un moule psychique; c’est l’a priori de la relation, le Tu inné.”, *Martin Buber – Philosophie de la relation*, pp. 58 - 60.

¹⁷⁸Comparemos a postura de Jankélévitch com o comentário de Tomás Spidlík, *Op.Cit.*, “È esattamente questa necessità dell’amore che fonda il carattere ecclesiale della conoscenza. L’amore è considerato come un principio della conoscenza della verità. È la sorgente e la garanzia della verità religiosa. La comunione attraverso l’amore, la conciliarità, è un criterio di conoscenza opposto al *cogito ergo sum* cartesiano. “Io solo” non pensa, “*noi*” pensiamo: *noi* significa la comunione nell’amore; e non è il pensiero che prova la mia esistenza, ma la volontà e l’amore. Questo stesso principio è così riassunto da Florenskij: La conoscenza effettiva della Verità è *nell’amore* e non è concepibile che nell’amore. Viceversa, la conoscenza della Verità si manifesta come amore. È per la forza di questo amore che tutta la realtà appare unita come tuttunità (*vseedinstvo*).”, *L’idea russa - un’altra visione dell’uomo*, p. 89.

imediatez pura do mundo. O primeiro olhar limitado por inúmeros pré-conceitos e aprendizagens anteriores que alteram e falsificam o real, complexifica o que deveria ser simples e puro num Sensacionismo original e primordial.

Bergson consagrou a maior parte da sua vida a procurar um contacto directo com o dado imediato, a perseguir os meios termos protocolares que mediatizam a nossa relação com o real, a denunciar as miragens de ‘transposição’ e de ‘interposição’. A sua filosofia é literalmente um retorno às ‘coisas mesmas’. (...) Bergson socorre-se não somente do neorealismo anglo-saxónico, mas ainda deste realismo russo que é, em certa medida, uma filosofia autodidacta e uma nova inocência: Bergson ter-se-ia reconhecido no realismo de Losski, no imediato de Frank, e mesmo na objectividade tolstoiana. A realidade “levada ao extremo”, escreve Moussorgski a Vladimir Stassov, eis a minha finalidade!¹⁷⁹

Para Bergson, o “sujeito que conhece” não se exterioriza para o objecto, pelo contrário, ao virar-se para si próprio na sua interioridade, em concentração e recolhimento, encontra a “subjectividade do objecto” na “objectividade da consciência”. Como nos acrescenta o autor, “*nós chamamos aqui de intuição à simpatia pela qual nos transportamos, ao interior do objecto, para coincidir com aquilo que este tem de único e por consequência inexprimível*”.¹⁸⁰ – Este é o princípio da *filosofia vitalista* de Georg Simmel: o encontro ou a reunião entre a *subjectividade* e a *objectividade* numa única dimensão, onde o *dentro* e o *fora* são um e o mesmo. O sujeito acede à realidade por intermédio de uma intuição fundada numa *simpatia espiritual*, cuja máxima seria “só se pode conhecer aquilo que se ama”.

A ‘simpatia’ bergsoniana não é nem sentimental nem intelectual, também não consiste em exteriorizar-se, em projectar-se para fora, a ser partilhada em dois (tal processo conduziria a uma espacialização, ou seja, matar a consciência viva), mas em reencontrar-se no

¹⁷⁹V.J., “Bergson a consacré la plus grande partie de sa vie à rechercher un contact direct avec la donnée immédiate, à traquer les moyens termes protocolaires qui médiatisent notre rapport avec le réel, à dénoncer les mirages de *transposition* et d’*interposition*. Sa philosophie est literalment un retour aux choses *elles-mêmes*. (...) Bergson en cela tend main non seulement au néoréalisme anglo-saxon, mais encore à ce réalisme russe qui est en quelque sorte une philosophie autodidacte et une nouvelle innocence: Bergson se serait reconnu dans le réalisme de Losski, dans l’immédiat de Frank, et même dans l’objectivité tolstoïenne; la réalité «à bout portant», écrit Moussorgski à Vladimir Stassov, voilà ma visée!” , *H.B.*, p. 288.

¹⁸⁰Henri Bergson, “Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l’intérieure d’un objet pour coïncider avec ce qu’il a d’unique et par conséquent d’inexprimable”, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., p. 181.

*coração das coisas e apreender o mais possível, a absoluta objectividade precisamente à força de se interiorizar e viver intensamente a sua própria evolução psíquica. Não é assim, de resto, que os filósofos da vida como Schopenhauer e sobretudo Georg Simmel, conceberam a 'simpatia' estética, que é apenas uma maneira de fazer sobressair o objectivo, exprimindo a vida subjectiva naquilo que tem de mais profundo e mais intenso? (...) A simpatia bergsoniana não tem, por conseguinte, ponto de aplicação sociológico: trata-se da relação essencialmente intuitiva e imanente ao espírito individual pela qual a consciência, longe dispersar-se para fora, reencontra-se nas coisas interiorizando-as, ou seja, vivendo-as, absorvendo-as na corrente da sua própria evolução, e não petrificando-se na sua imobilidade. No limite, de acordo com Simmel e de acordo com Bergson, objecto e sujeito são um só.*¹⁸¹

Num contexto diferente, não poderíamos deixar de relembrar o diálogo platónico *Fédon*, segundo o qual as Ideias ou Arquétipos são conhecidas pela inteligência graças a *congenidade* que existe entre a razão e os próprios Arquétipos. A fusão entre a mente humana e a Verdade implica um sentido do amor, da *familiaridade* e da *pertença* que é condição necessária no processo de conhecimento, pelo que efectivamente já não se trata de um conhecimento, mas de uma espécie de *gnose amorosa* assente numa vivência amorosa. Obviamente, quando fazemos referência a Platão, devemos sublinhar que ele não se interessa pelos objectos, que são meras *aparências*. A Ideia do objecto é que será verdadeira e real. O Vitalismo típico de Bergson, Simmel e Jankélévitch, termina com estes *idealismos* e com as ideias abstractas, imutáveis e eternas para valorizar-se o objecto e a tal intuição e vivência concreta. Longe do reino da consciência entronada por um imperador racionalista, a *filosofia impressionista* desenvolve-se a partir da humildade do sujeito que não se afirma detentor da verdade ou centro de todo o conhecimento. A *relação* entre sujeito-objecto passa a ser o elo fundamental que caracteriza esta “*união matrimonial*” entre o homem e o mundo, não

¹⁸¹V.J., “La ‘sympathie’ bergsonnienne n’est ni sentimentale ni intellectuelle, elle ne consiste pas non plus à s’extérioriser, à se projeter au-dehors, à ce partager en deux (un tel processus aboutirait à spatialiser, c’est-à-dire à tuer la conscience vivante), mais bien à se retrouver au coeur des choses et à saisir le plus dehors, l’absolue objectivité précisément à force de s’intérioriser et de vivre intensément son propre devenir psychique. N’est-ce pas ainsi, d’ailleurs, que des philosophes de la vie comme Schopenhauer et surtout Georg Simmel ont conçu la ‘sympathie’ esthétique, qui n’est qu’une manière de ressaisir l’objectif en exprimant la vie subjective dans ce qu’elle a de plus profond et de plus intense? (...) La sympathie bergsonnienne n’a donc pas de point d’application sociologique: c’est la relation essentiellement intuitive et immanente à l’esprit individuel par laquelle la conscience, loin de s’éparpiller au-dehors, ne se retrouve dans les choses qu’en s’intériorisant davantage, c’est-à-dire en les vivant, *en les absorbant dans le courant de son propre devenir, et non pas en se pétrifiant dans leur immobilité à eux* ; à la limite, suivant Simmel comme suivant Bergson, objet et sujet ne font plus qu’un.”, *P.D.*, pp. 29 - 30.

havendo prioridade de um sobre o outro. O elemento que nos serviu de comparação entre a ligação da *alma* com os *Arquétipos* na filosofia platónica e, por sua vez, a ligação do *sujeito* com o *objecto* na filosofia bergsoniana, reside no facto de ambas as teorias do conhecimento basearem-se no Amizade e na *Congenidade*. Em Bergson, a simpatia exprime uma *reciprocidade* e uma *relação familiar* entre “*aquele que conhece*” e “*aquele que é conhecido*”, marcada pelo amor entre os dois pólos do conhecimento que se tornam um só – “*de acordo com Simmel e de acordo com Bergson, objecto e sujeito são apenas um só.*”¹⁸²

O conceito de *simpatia* não é uma descoberta do Vitalismo e devemos inseri-lo num quadro mais amplo e até ancestral de certos mitos religiosos e cosmogónicos da tradição egípcia, nos mitos de *Ísis* e *Osíris*, que representam o lado intuitivo feminino e o lado racional e organizador masculino, a *Lua* e o *Sol*, os astros complementares que iluminam o universo. Entre os antigos fragmentos de Empédocles, encontramos aquela expressão “*o semelhante atrai o semelhante*” e também no *Simposium* de Platão, a figura de *Eros* - o deus medianeiro que cria, no homem, o desejo de conhecer. Esse desejo amoroso entre o amante (que procura e persegue) e a *musa inspiradora*, motiva o processo gnosiológico. O masculino e o feminino são imprescindíveis na ascense do conhecimento e estão simbolicamente unidos no *mito do Andrógino*,¹⁸³ a “metade perdida” que precisa de se completar numa unidade novamente.¹⁸⁴ No fundo, conhecer é um acto de amor do sujeito que procura a verdade, expressão de uma carência e de uma lacuna que anseia por ser colmatada. Na tradição russa, a *Sobornost* sugere-nos o amor como força que move o mundo formando uma *Ecclésia*,¹⁸⁵ que se traduz na *simpatia* ou *philia* universal. Florensky falava-nos do “amor místico” que pressupõe mais do que “um”, visto que o “dois” é a marca da relação que cresce em função da amizade e reciprocidade: *A unidade mística de dois, ou seja, a amizade, é uma condição do*

¹⁸²V.J., *P.D.*, p. 30.

¹⁸³Platão, *Simposium*, 189e -191d.

¹⁸⁴Isabelle de Montmollin, “Assurément, les fréquentes allusions aux amants décrits Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, qui se regardent dans les yeux, incapables néanmoins de préciser l’«objet» de leur désir infini, se révèlent à cet égard significatives, car c’est toute la philosophie du je-ne-sais-quoi qui apparaît elle-même animée de ce curieux désir, comme travaillée par un étrange mal d’amour... par un «malaise né de l’incomplétude»... une «nostalgie érotique» qui est «amoureuse insuffisance»., *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, PUF, 2000, p. 103

¹⁸⁵Andrew Louth, “For Christian love is the love of Christ which unites us to him and through him to one another. And so Christian theology, and in particular Christian mystical theology, is ecclesial, is the fruit of participation in the mystery of the Christ, which is inseparable from the mystery of the Church”, “*The communion of saints*”, *Christian mystical tradition – From Plato to Denys*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 200.

conhecimento.¹⁸⁶ – Trata-se do “*Reino do Espírito Santo*” do nosso pensador português Agostinho da Silva que, na sua metafísica religiosa, apresentava uma proximidade e até uma convergência com certos aspectos do pensamento russo, em especial de Chestov, Berdiaeff e Boulgakov.

O problema é que esta doutrina de “amor universal” levanta uma série de questões que podem ser contestadas pela tendência mais racionalista ocidental. Uma das discrepâncias entre Ocidente e Oriente começa logo na definição de Eu. A célebre definição de *Pessoa* de Boécio diz-nos que o homem é uma “*substância individual de natureza racional*” (*persona est naturae rationalis individua substantia*), erguida ao seu estatuto ontológico por S. Tomás de Aquino enquanto “*substância primeira de natureza racional*”, cuja principal característica é a *incomunicabilidade* (*incommunicabilis existentia*), diz Ricardo de São Victor, e a *solidão ontológica* (*ultima solitudo*) acrescenta Duns Escoto. Todavia, segundo o *personalismo místico* russo, a ideia de *Ecclesia* e de *Koinonia* ameaçam esta definição individualista, incomunicável e solitária da visão ocidental. Na verdade, há uma dificuldade em separar o *eu* dos *outros*, em marcar a individualidade do eu. Os russos consideram que pode existir um tipo de “comunicação de substâncias” que une o sujeito com os outros, uma comunicação entre entes, que acontece mesmo sem a presença do diálogo, ou seja, uma *comunicação sem diálogo*, portanto, *mística*. – Parecem subverter a noção de *comunicação* que pressupõe um discurso entre “emissor-receptor”, pelo menos, entre dois ou mais sujeitos distintos. Esse “diálogo a dois” assegura a integridade da individualidade da *pessoa* demarcando o território do “eu” e do “não-eu” (o *alter*, o outro). A filosofia ortodoxa debate-se com o ego individualizado e talvez, por essa razão, o Comunismo e o regime ditatorial se tenham espalhado com tanta facilidade na Rússia. Não havendo uma noção firme de *pessoa*, deixa de haver um respeito por aquilo que é do indivíduo, pelos direitos humanos, e logo somos conduzidos a uma massificação e a uma colectividade do Todo que se sobrepõe e pisa o “eu” que não tem valor por si próprio para existir. Já dizia o Evangelho que *os humilhados serão os exaltados*¹⁸⁷ e essa interpretação da humildade, referia polemicamente o pensador Vasily Rozanov, pode levar a que o sujeito se humilhe e aceite todo o tipo de perseguições. O homem-mártir, princípio do “escravo”, conforma-se com o sofrimento com uma maior resignação e torna-se uma presa fácil

¹⁸⁶Pavel Florensky, “l’unité mystique de deux, c’est-à-dire l’amitié, est une condition de la connaissance”, *Op.Cit.*, Basile Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe*, Tome II, p. 447.

¹⁸⁷ Lucas 18, 9-14.

nas mãos de políticos poderosos.

Voltando ao que dizíamos, haverá realmente uma *comunicação mística* e uma “*união de pessoas*”? Antes de mais, o diálogo na terminologia grega “*dià-logos*” significa “distribuir o *logos*” (a linguagem, a palavra e o significado) mas também poderia indicar algo que “ultrapassa a fronteira”, traduzindo o movimento de “*dià-...*” como se exprime também na expressão de Platão *dianoia* (aquilo que deriva do *Nous* enquanto resultado do pensamento discursivo). O acesso ao *Logos* nasce do diálogo interior (consigo mesmo) e do diálogo com os outros em “comunidade”. O diálogo é o que está submetido a um processo de conhecimento que se dá por etapas e não na imediatez da intuição, *Noesis*. No Iluminismo, a razão e a linguagem discursiva proporcionam-nos, segundo Kant, no seu projecto de “*Paz Perpétua*” a potencialidade do ser humano chegar a um entendimento e a um consenso geral através da razoabilidade, da diplomacia e do respeito mútuo apoiados no diálogo. Jurgen Habermas descreve-nos também o papel da *razão comunicativa* (*Kommunikative Rationalität*) no diálogo em sociedade e na teoria do consenso da verdade (*Konsensustheorie der Wahrheit*) talhada segundo o exemplo de Kant. E, desta maneira, institui uma interdisciplinaridade da Filosofia, Sociologia e Psicologia. O mesmo já referia Descartes quando afirmava, no início do *Discours de la méthode*, que a capacidade de discernimento e de conversarmos e partilharmos ideia, que se resume no “bom-senso”, é a coisa *mais bem distribuída do mundo*,¹⁸⁸ que não deve ser concebida como algo “repartido” em pequeninos pedaços, mas um entendimento global que se espalha por toda a humanidade. A imagem da fragmentação ou do “espelho quebrado” vai mais na linha neoplatónica que via a necessidade de reunir os “cacos” espalhados e retomar a unidade que fora perdida – aquele movimento do “êxodo” e do “retorno” (*exitus – reditus*).

¹⁸⁸ René Descartes, “Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée; car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent: mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes; et ainsi que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses. Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien. Les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices aussi bien que des plus grandes vertus; et ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent et qui s'en éloignent.”, Première Partie, *Discours de la méthode*, Paris, Ed. Jules Delalain, 1864, p. 1.

*Este bem de todos e de cada um não é um património partilhado em partes iguais entre todos os participantes, nem como em Epicteto, uma centelha separada do fogo divino, nem um fragmento de uma massa comum, nem sequer um conceito genérico: mas é um absoluto indivisível em cada criatura, uma liberdade semi-divina em cada semi-deus. A liberdade não é uma hipóstase, mas um poder que é, por sua vez, idêntico em todos e irredutivelmente pessoal em cada ipseidade. Esta contradição não é o mistério do próprio Nós, por outras palavras, a primeira pessoa coral ou conciliativa, é uma radioactividade do Eu, e cada Eu (compreenda quem possa!) está no seu centro... Neste paradoxo de uma comunidade monadológica, onde cada um é o mesmo que todos nós e pessoalmente comprometido, em relação a si, nesse mundo desarticulado das mónadas, lemos, enfim, um outro mistério do Absoluto plural. A coexistência e a concorrência de pessoas, sendo absoluta no plural, ao mesmo tempo, funda o mal da guerra e o milagre da comunhão. (...) O inexplicável fardo aparece contraditoriamente como um “privilégio ecuménico”. A antinomia entre a ecumenicidade e a intimidade é, pois, solucionada, efectivamente, como antinomia entre o êxtase e o foro íntimo.*¹⁸⁹

Neste excerto, vemos que Jankélévitch subscreve a ideia da *Ecclesia* russa de um “Absoluto plural” que sustenta o “paradoxo de uma comunidade monadológica, onde cada um é o mesmo que todos nós”. O verdadeiro diálogo e a verdadeira comunhão de “almas inteligentes” implicam sobretudo a liberdade e a ausência de uma moldura rígida que não corresponde ao modelo de *pessoa* sugerido na visão cristã. Como diria Nicolai Berdiaeff, “A pessoa é a antinomia encarnada do individual e do social, da forma e da matéria, do infinito e do finito, da liberdade e do destino.”¹⁹⁰ A pessoa reúne contrários na sua natureza paradoxal, e no meio deles, consegue dar voz ao “Nós” que vive dentro de cada um. Neste contexto, o “diálogo” e a “comunicação” põem em movimento uma *sinergia* entre “emissor-receptor”, e essa sinergia não diz respeito ao acto exterior de “falar”, ao “discurso”, ao “bom-senso” ou ao bom entendimento entre os demais.

¹⁸⁹V.J., “Ce bien de tous et de chacun n’est pas un patrimoine universellement partagé en parts égales entre tous les participants, ni, comme chez Épictète, une étincelle détachée du feu divin, ni le fragment d’une masse commune, ni davantage un concept générique; mais il est chaque créature un absolu indivisé, en chaque demi-dieu une liberté semi-divine; la liberté n’est pas une hypostase, mais un pouvoir à la fois identique chez tous et irréductiblement personnel en chaque ipsité. Cette contradiction n’est-elle pas le mystère même du Nous, c’est-à-dire de la première personne chorale ou conciliaire, est une radio-activité du Je, et chaque Je (comprenne qui pourra!) en est le centre... Dans ce paradoxe d’une communauté monadologique, où chacun est le même que nous tous et personnellement engagé quant à soi dans ce monde décousu des monades, lisons enfin un autre mystère de l’Absolu plural. La coexistence et la concurrence de personnes, étant l’absolu au pluriel, fonde aussi bien le mal de la guerre que le miracle de la communion. (...) L’inexplicable fardeau apparaît contradictoirement comme un «privilège œcuménique». L’antinomie de l’œcuménicité et de l’intimité est donc résolue en fait et par le fait comme l’antinomie de l’extase et du for intime.”, 3. *La volonté de vouloir*, J.N.S.Q., pp. 68 - 69.

¹⁹⁰Nicolai Berdiaeff, *Cinco Meditações sobre a Existência*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961, p. 181.

Silenciosamente, o diálogo interior entre consciências faz com que o *eu* entra em interacção com o *colectivo*. A própria comunicação é já um sinal de comunhão, de acordo até com a antiga expressão *perihorisis* no seu sentido espiritual. Na Patrística bizantina, este conceito ainda ocupa um lugar metafísico, que encontra na linguagem uma possibilidade de reatar as almas. Todavia, com a degradação do discurso ao utilitarismo da troca de informações da vida em sociedade, passa-se o mesmo que Heidegger contestava na sua *Brief über den 'Humanismus'*, o facto da linguagem ter perdido a sua ligação ao Ser. Deixa de vincular uma união e de ser *um privilégio ecuménico*, para desempenhar uma *comunicação social*. Quando tentamos definir o que se entende por “comunicação” e “comunhão”, há um outro conceito relevante que, em certa medida, descreve o que estamos a tentar expor. É a *Noosphère* de que nos fala Teilhard de Chardin, o sacerdote-cientista que assume um vitalismo religioso. Provavelmente, a sua teoria da *Noosfera* veio a partir da noção de *Bioesfera* do químico russo Vladimir Vernadsky (a ideia de que o mundo corresponde a uma totalidade organizada intercomunicante) e também deve ter vindo da noção do *Evolucionismo cósmico* do biologista ucraniano Theodosius Dobzhansky. Sabe-se que os seus livros nunca foram bem aceites na mentalidade ocidental, mas certamente bem recebidos pelos eslavos. No entanto, a recente referência a Teilhard de Chardin no texto *Einführung in den Geist der Liturgie* de Joseph Ratzinger, parece assim dar a entender uma reconciliação com esta sua visão cósmica da liturgia e da experiência religiosa. Um pensamento de cariz naturalista compõe a harmonia de todo o universo em conformidade com a ideia de *Nooesfera* que consegue apreender a vida da terra no seu elemento telúrico e espiritual que funcionam ambos neste “organismo vivo” que sintetiza e põe em comunicação uma “rede de seres” no seu processo ascendente de reunião com Deus.¹⁹¹

O Mundo pode juntar-se, finalmente, a Vós, Senhor, por uma espécie de inversão, de retorno, de excentração onde, durante algum tempo, se obscurece não somente o sucesso dos indivíduos, mas de tudo o que aparenta ser do proveito humano. Para que o meu ser seja decididamente anexado ao vosso, é necessário que morra em mim, não só a mónada,

¹⁹¹Joseph Ratzinger, “Teilhard de Chardin ha descrito el cosmos como un proceso ascendente, como un camino de unificación. Partiendo de las realidades más simples, este camino conduce a unidades cada vez mayores y más complejas, en la cuales la diversidad no queda anulada, sino que se funde en una síntesis creciente, hasta llegar a la noosfera, en la que el espíritu y su comprensión abarcan el todo, fundiéndolo en una especie de organismo viviente.”, *Einführung in den Geist der Liturgie (El espíritu de la liturgia: una introducción*, trad. española Raquel Canas, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2007, p. 67.

*mas o Mundo, ou seja, que eu passe pela fase angustiante de uma diminuição que nada de tangível me virá compensar. Eis porque, recolhendo no cálice a amargura de todas as separações, de todas as limitações, de todas as perdas estéreis, vós mo estendeis: “Bebamo-lo todos”.*¹⁹²

O homem subtraído a Deus e o mundo movimentando-se como se estivesse alheio à ordem divina, dá-se conta da existência do Criador pela sua ausência e pela saudade que nos deixa, fruto da necessidade de se encontrar um sentido e um equilíbrio na vida. Chardin repete a doutrina oriental da “anulação do ego” e reconhece que apenas encontraremos Deus quando nos esvaziarmos da *mónada* e do mundo. E para não ficarmos presos ao *solipsismo* ou permanecermos na angústia da “solidão ontológica” da *pessoa*, ao “ressuscitarmos pelo Espírito Santo”, não somos mais “um”, mas uma Trindade de Pessoas no “Nós” que reúne a pessoa, na sua intimidade de indivíduo, com a pluralidade do amor colectivo que se dá em comunidade. Semelhante postura verificamo-la nas palavras de Guyau, no contexto gnosiológico, ao conceber este movimento simpático enquanto comunhão afectuosa que se exprime no uníssono das consciências que buscam o objecto num movimento concêntrico e generoso. Nos textos de Bergson, todavia, já não pressentimos tanto este aspecto *amoroso* da simpatia, mas vemos a ideia de uma *penetração*, de um *élan vital* entre sujeito e objecto, onde o sujeito arrebatada e possui o objecto de modo penetrante e preciso, sem se deixar invadir por este amor colectivo de uma irmandade universal.¹⁹³

O pensador russo Nicolai Lossky, alerta-nos Jankélévitch, dá-nos uma ajuda nesta questão e facilita em grande parte a compreensão da filosofia bergsoniana. Seguidor das ideias de Leibniz na Rússia, desenvolveu a sua filosofia muito próxima da *Monadologia*, mantendo, porém, um carácter inovador. A sua maravilhosa inovação

¹⁹²Teilhard de Chardin, “Le Monde ne peut vous rejoindre finalement, Seigneur, que par une sorte d’inversion, de retournement, d’excentration où sombre pour un temps, non seulement la réussite des individus, mais l’apparence même de tout avantage humain. Pour que mon être soit décidément annexé au vôtre, il faut que meure en moi, non seulement la monade, mais le Monde, c’est-à-dire que je passe par la phase déchirante d’une diminution que rien de tangible ne viendra compenser. Voilà pourquoi, recueillant dans le calice l’amertume de toutes les séparations, de toutes les limitations, de toutes les déchéances stériles, vous me le tendez. ‘Buvez-en tous’.”, “Communion, La messe sur le monde”, *Hymne de L’Univers*, Paris, Seuil, 1961, p. 30.

¹⁹³V.J., “N’est-il pas d’ailleurs bien remarquable que Schopenhauer et Bergson aient tous deux envisagé l’amour dans la dimension du temps, comme le véhicule d’un effort tendu vers la conquête de l’avenir, alors qu’un sociologue comme Guyau considère l’amour plutôt dans l’actualité de l’espace, comme l’accord parfait des individualités consentantes? C’est bien en ces sens que l’instinct peut passer pour sympathie. La «sympathie» bergsonienne n’est pas, comme celle de Guyau, communion affectueuse, unisson des consciences. Elle est plutôt pénétrante qu’aimante et ce n’est pas en vain que Bergson parle d’*élan*, Guyau d’*expansion vitale* (...).”, *H.B.*, p. 152.

reside na chamada *coordenação gnosiológica* (*gnoseologicheskaja koordinatsiia*) que é definida enquanto “*acordo pré-consciente do sujeito e do objecto*” que estão numa relação de dependência um do outro, porque *entre aquele que vê e aquele que é visto* cresce uma mutualidade.¹⁹⁴

*Mas enquanto que Bergson partindo desta ideia precisa e bem estabelecida pela Neuropatologia que a memória é incomensurável à matéria, expulsa radicalmente a percepção pura da interioridade, Losski admite certos pressupostos metafísicos e deixa em presença os dois termos: o sujeito “contempla” o objecto “transsubjectivo” imediatamente, e o acto extático do conhecer realiza este milagre que o original transcendente torna-se imanente ao sujeito, sem deixar o espaço onde este subsiste. (...) O interesse desta concepção é de nos desabituar desta ideia que o conhecimento é uma assimilação progressiva, uma digestão do real, de absorção do universo, como fez-nos crer o orgulho intelectualista. A relação cognitiva ou, como diz Losski, “a coordenação gnosiológica”, é algo absolutamente original e espécime. Trata-se de uma magia, na acepção que Schelling dava a esta palavra, uma espécie de acção à distância que escapa à maldição do afastamento do discursivo: o objecto está lá, e por um sortilégio do conhecimento, está instantaneamente também no espírito.*¹⁹⁵

Na mesma linha de outros pensadores russos, Lossky entende que a noção de *simpatia* confirma esta *consustanciação* entre todo o universo, o *macrocosmos*, que possui sempre uma ligação com o homem, o *microcosmos*. Jankélévitch chega inclusive a afirmar que “*conhecer é uma espécie de magia*” no seguimento do seu estudo sobre a filosofia de Schelling, melhor do que ninguém, sabe o que está a dizer. A misteriosa

¹⁹⁴ *Op.Cit.*, Basile Zenkovsky, “Dans le *Fondement de l'intuitivisme*, la coordination gnoséologique est l'accorde préconscient du sujet et du objet, et elle est décrite, à juste titre, comme une condition de la possibilité pour la conscience et la connaissance de naître. (...) Losski indique à plusieurs reprises que le donné dans la conscience est une manifestation d'interpénétration particulière des éléments mondiaux et... de la consubstantialité des agents substantiels. (...) L'interpénétration des éléments du monde, la structure organique du monde ne conduisent en général pas à la thèse Leibniz-Losski, savoir, toute substance est un microcosme, elle vit non seulement par elle-même, mais encore avec la vie de tout le reste du monde.”, *Histoire de la philosophie russe*, Tome II, p. 221.

¹⁹⁵ V.J., “Mais tandis que Bergson, partant de cette idée précise et bien établie par la neuro-pathologie que la mémoire est incomensurable à la matière, expulse radicalement la perception pure de l'intériorité, Losski admet certains pré-supposés métaphysiques et laisse en présence les deux termes: le sujet «contemple» l'objet «transsubjective» immédiatement, et l'acte extatique du connaître réalise ce miracle que l'original transcendant devient immanent au sujet sans quitter l'espace où il subsiste. (...) L'intérêt de cette conception est de nous déshabituer de cette idée que la connaissance est une assimilation progressive, une digestion du réel, un englobissement de l'univers, comme nous l'a fait croire l'orgueil intellectualiste. La relation cognitive ou, comme dit Losski, le «coordination gnoséologique», est quelque chose d'absolument original et espécime; c'est une magie, au sens de Schelling donnait à ce mot, une sorte de action à distance qui échappe à la malédiction de l'éloignement de la discursion: l'objet est là, et par un sortilège de la connaissance il est instantanément aussi dans l'esprit.”, *H.B.*, p. 102.

“acção à distância” apreende o objecto na sua pureza, sem que o sujeito lhe imponha os seus esquemas conceptuais que já configuram uma determinada visão do mundo. Não se verifica uma discursividade, porque a apreensão do real dá-se num estado antepredicativo, desprovido de juízos ou formulações. Através da *simpatia*, que permite intuir o objecto, o homem não interpreta a realidade, vive-a. É o real em si mesmo que se apresenta diante dos seus olhos e que “entra pelos olhos adentro” sem disfarces ou enganos, na sua rudeza original que ainda não foi alterada pela mente intelectual que tende a querer transformar os *dados imediatos* em *conceito*. A percepção pura bergsoniana, pela intuição, sem a mácula do processo de abstracção intelectual posterior àquilo que se dá ao espírito originalmente, vive o deleite de uma “experiência” pura e inocente que toma o nosso espírito de uma forma abruta, quase violenta, na urgência de saborear a vida.¹⁹⁶

Em concordância com o que acabámos de referir, George Berkeley, na sua teoria do conhecimento, nega que o espírito humano possa ter sequer uma faculdade de abstracção e não reconhece a legitimidade das ideias abstractas. Para ele, as ideias devem estar necessariamente ligadas a algo de concreto e serem ideias de uma natureza particular, de um determinado objecto. Com isto, nega a possibilidade de um conhecimento universal e geral das coisas. Os objectos são, por sua vez, coisas percebidas pelos próprios sentidos (*ser é ser percebido*)¹⁹⁷ e nada existe para além das nossas ideias ou sensações desses mesmos objectos, que exprimem a sua *presença* e *inferem* a sua existência. O hiato percepção-intelecção torna-se, então, irreduzível e a abstracção destituída de qualquer sentido, dada a impossibilidade de imaginar um mundo exterior de objectos e um mundo interior de ideias inerentes ao sujeito. A esfera do real e a esfera do ideal permanecem unidas, excepto a diferença da primeira ser sensível e a segunda conceptual. No 1.º parágrafo de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer elogia Berkeley e sublinha a importância da *Representação*

¹⁹⁶V.J., “L’intellectualisme, commençant par les facilités du concept inertes, de la rhétorique et de l’habitude, continuait, le long de l’intervalle, par la contention difficile et compliquait à l’infini ses problèmes. Inversement, la décision et l’intuition commencent par la violence – cette violence que Bergson décrivait comme une torsion sur soi; et c’est après l’effort déchirant, purifiant, de l’initiative que tout devient simple et aisé; car, comme l’intellection, improvisant le schème dynamique, crée d’emblée la totalité du sens, ainsi la volition commence par l’instant de la plus coûteuse difficulté; (...) A partir d’ici, la sagesse enfantine dont parle Tolstoï retrouve sa vérité profonde: il suffisait d’invertir l’ordre intellectualiste et de rendre sa priorité à la décision prévenante; à partir d’ici, la douceur de Févronia redevient efficace et met en fui les hordes tartares. Tout s’avère simple et merveilleusement aisé. Tel est le message tolstoïen de Rimski-Korsakov dans *la Ville invisible de Kitiège*.”, 3. *La volonté de vouloir*, J.Q., pp. 78 - 79.

¹⁹⁷V.J., “Le réel est l’ensemble des présence que je «perçois» (au sens de Berkeley) directement et par un simple contact ou tête-à-tête de l’esprit avec ses propres expériences.” H.B., p. 32.

como primeiro princípio do conhecimento. O mundo só passa a ser “mundo”, para nós, no momento em que é “representado” na consciência e depende dessa representação.

O mundo é a minha representação. (...) existe apenas como representação, na sua relação com um ser que o percebe, que é o próprio homem. (...) Esta verdade não é, de maneira nenhuma, uma coisa nova. Ela constitui já a essência das considerações cépticas de onde procede a filosofia de Descartes. Mas foi Berkeley quem primeiro a formulou de forma categórica; por isso prestou à filosofia um serviço imortal (...) O primeiro erro de Kant foi o de não reconhecer este princípio fundamental. Em compensação, esta importante verdade cedo foi admitida pelos sábios da Índia visto que ela aparece como essência da filosofia vedanta, atribuída a Vyâsa. Acerca deste ponto temos o testemunho de W. Jones: (...) ‘O dogma essencial da escola vedanta consistia, não em negar a existência da matéria, isto é, a solidez, da impenetrabilidade, da extensão (negação que, com efeito, seria absurda), mas apenas corrigir a opinião vulgar sobre este ponto, e sustentar que a matéria não tem uma realidade independente da percepção do espírito, sendo existência e perceptibilidade dois termos equivalentes,’ (...) Esta simples indicação mostra de um modo suficiente a existência, no vedantismo do realismo empírico associado ao idealismo transcendental.¹⁹⁸

Schopenhauer denuncia que o grande erro, ao longo da História da Filosofia, encontra-se nesta tendência terrível de criarmos “polaridades” incompatíveis. O bissubstancialismo proposto por Descartes e defendido por Espinosa, divide a realidade em *res extensa* e *res cogitans*. A *res extensa*, cuja “extensão” está ligada indiscutivelmente ao movimento dos corpos no espaço e a *res cogitans*, cujo “pensamento” está ligado à vida íntima do sujeito/alma. Malebranche no extremo do subjectivismo intelectualista considerava inclusive inconcebível a acção da alma (*res cogitans*) sobre o movimento (*res extensa*) ou vice-versa, e faz depender todo o

¹⁹⁸ Arthur Schopenhauer, „Die Welt ist meine Vorstellung (...) dass die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung da ist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf eines anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist. (...) Neu ist diese Wahrheit keineswegs. Sie lag schon in den skeptischen Betrachtungen, von welchen Cartesius ausgieng. Berkeley aber war der erste, welcher sie entschieden aussprach: er hat sich dadurch ein unsterbliches Verdienst um die Philosophie erworben, wenn gleich das Uebrige seiner Lehren nicht bestehn kann. Kants erster Fehler war die Vernachlässigung dieses Satzes, wie im Anhang ausgeführt ist. – Wie früh hingegen diese Grundwahrheit von den Weisen Indiens erkannt worden ist, indem sie als der Fundamentalsatz der dem Vyasa zugeschriebenen Vedantaphilosophie auftritt, bezeugt W. Jones, in der letzten seiner Abhandlungen: *on the philosophy of the Asiatics; Asiatic researches*, Vol. IV, p. 164: *the fundamental tenet of the Vedanta school consisted not in denying the existence of matter, that is of solidity, impenetrability, and extended figure (to deny which would be lunacy), but in correcting the popular notion of it, and in contending that it has no essence independent of mental perception; that existence and perceptibility are convertible terms.* Diese Worte drücken das Zusammenbestehn der empirischen Realität mit der transscendentalen Idealität hinlänglich aus.“, § 1, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

movimento da acção directa de Deus, sendo a vontade humana algo ocasional. O espírito não percebe os objectos senão conhecendo as ideias que Deus tem deles.¹⁹⁹ Leibniz tenta regular esta questão com a hipótese da *harmonia pré-estabelecida*, mas Berkeley vai mais longe ao estabelecer um bi-realismo ontológico radical²⁰⁰ A explicação passa para o domínio do espiritual e a sua doutrina consegue reunir o *imaterialismo* – negação de uma das substâncias de Descartes – e o *imaginismo* – a recusa do Empirismo de Locke. O sensível é valorizado sob um fundo metafísico e religioso. Anulando os extremos, não se verifica nem uma subjectividade fechada sobre si própria (como no Idealismo), nem um sujeito afectado do exterior (como no Empirismo). O *imediato* é uma experiência ante-predicativa, anterior ao juízo e à predicação que se baseavam na oposição entre sujeito e objecto. Queremos, com isto dizer que a imediatez gera um tipo de experiência e um conhecimento que “adere à realidade”. Neste ponto, no pensamento oriental encontramos uma concepção sintética, como salienta Schopenhauer na passagem transcrita, o “*realismo empírico associado ao idealismo transcendental*” que une a matéria e o espírito.

*Ideias análogas formam o fundo da gnosiologia “intuitivista” que professa o filósofo russo Nicolas Losski. Como Bergson, Losski protesta contra o substantialismo grosseiro que desenraíza irremediavelmente a evidência da percepção e de todo o conhecimento. A ideia central, e totalmente bergsoniana, do filósofo russo, é que o dado não se decompõe para penetrar em nós; aquilo que consequentemente conhecemos, não é um duplo (miniatura, fenómeno ou simulacro) filtrado pelos sensoria orgânicos, trata-se da Res ipsa, “o original” em si mesmo (podlinnik). Este tem, neste sentido, apenas qualidades “primárias”. Neste realismo do imediato, será necessário reconhecer um traço fundamental do pensamento russo; e quem sabe se a objectividade tolstoiana não será uma consequência?*²⁰¹

¹⁹⁹V.J., “Certes Descartes n’est pas sans pressentir au-delà de l’ordre de Dieu insondable qui en serait la source; et si Malebranche met bien en évidence la «consultation» de la Loi éternelle para le Père, il précise ailleurs que les Idées font partie de l’essence divine, en sorte que Dieu, consultant «la Sagesse», se consulte lui-même.”, *P.P.*, p. 82.

²⁰⁰Sobre o tema, consultar Vieira de Almeida, Prefácio à tradução portuguesa do *Tratado do conhecimento humano* de G. Berkeley, Coimbra, Atlântida, 1979, pp. 11 - 12.

²⁰¹V.J., “Des idées analogues forment le fond de la gnoséologie «intuitiviste» que professe le philosophe russe Nicolas Losski. Comme Bergson, Losski proteste contre un substantialisme grossier qui déracine irrémédiablement l’évidence de la perception et de la connaissance tout entière. L’idée centrale, et toute bergsonienne, du philosophe russe, c’est que le donné ne se dérange pas pour pénétrer en nous; ce que par suite nous en connaissons, ce n’est pas un double (miniature, phénomène ou simulacre) filtré par les sensoria organiques, c’est la *Res ipsa*, c’est l’«original» lui-même (*podlinnik*). Il n’aurait, en ces sens, que des qualités «primaires». Dans ce réalisme de l’immédiat, il faut reconnaître un trait fondamental de la pensée russe; et qui sait si l’objectivité tolstoïenne n’en est pas la conséquence?”, *H.B.*, pp. 101 - 102.

Trata-se de uma *Metafísica Positiva* que, mais do que uma síntese das ciências particulares (da Biologia, Neurofisiologia, Psicologia, etc...) ou de uma síntese pseudo-filosófica, sobretudo tenta alcançar um novo tipo epistemologia transdisciplinar, que coloca várias áreas em colaboração. Em Bergson, a finalidade desta “metafísica” é orientar a nossa mente para a intuição e atingirmos a “*visão directa do espírito pelo espírito*”²⁰² que abarca o objecto numa totalidade, sem o “digerir” ou “engolir”. Passa a ser assimilado dentro do sujeito, que vê-o através de olhar penetrante e clarividente que origina a *percepção pura*.

É à fonte plotiniana que vão beber os filósofos modernos da Vida.

*O que é o “fenómeno original” (Urphänomen) de Goethe, senão a Forma tal como Plotino a concebe? E não é na meditação da filosofia plotiniana que Bergson retira a sua concepção do Imediato, a sua crítica do finalismo, o seu sentido das “totalidades orgânicas”?*²⁰³

No breve estudo de Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, o autor diz-nos que o Visionarismo bergsoniano denuncia-o como seguidor da antiga filosofia neoplatónica. A mesma convicção tinha sido exposta, em primeiro lugar, por Émile Bréhier, o excepcional tradutor das *Enneades*, que herdou a cátedra de Bergson na *Sorbonne*. Jankélévitch que tinha sido, por sua vez, aluno de Bergson e de Bréhier, segue a mesma linha de raciocínio dos dois comentadores e é bem simples compreender o seu interesse por Plotino já que havia um conjunto de temas filosóficos que convêm à filosofia que ele defende. Dessa maneira, vemos que o pensamento dos filósofos da Antiguidade transitava para a Ortodoxia, como já referimos acerca da *gnose* em Clemente de Alexandria que foi absorvida por Vladimir Lossky e, mais uma vez, dava o salto para a filosofia francesa de Bergson e Jankélévitch. Se investigarmos o Neoplatonismo, diz Bréhier, constatamos que a sua *dialéctica* começava a ser aplicada aos fenómenos e aos dados sensíveis,²⁰⁴ e aqui se torna possível erguer os alicerces de uma “ciência do particular” que reconhece vários “géneros” de entes. Isso distingue-o da postura de Platão com a sua insistente crença no universal. Plotino, Berkeley, Lossky

²⁰² *Op. Cit.*, Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 42.

²⁰³ Pierre Hadot, “C’est à la source plotinienne que puiseront les philosophies modernes de la Vie. Qu’est-ce que le «phénomène originel» (*Urphänomen*) de Goethe, sinon la Forme telle que Plotin la conçoit ? Et n’est-ce pas dans la méditation de la philosophie plotinienne que Bergson a puisé sa conception de l’Immédiat, sa critique du finalisme, son sens des «totalités organiques»?”, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1997, p. 58.

²⁰⁴ Plotino, *Enn.* VI, 3 (“sur les genres de l’être”).

e Bergson, todos são unânimes ao considerar que conhecer é uma “*maneira de ver*” e o seu método assenta num modo especial de “consciência”. O objecto conhecido e essa “maneira de vê-lo” vão, assim, ser reunidos num absoluto, fazendo com que a interioridade e a realidade coincidam a cada momento. Esta ideia viria a ser também sustentada por Nicolai Lossky, mas ele vai ainda mais longe do que Bergson. O processo de conhecimento está para além dos próprios movimentos cognoscitivos, inclusive para além do próprio sujeito, pois é o objecto em si mesmo (*podlinnik*) que invade a consciência. O conhecimento, que daí decorre, tem uma dimensão espiritual unida a uma transcendência, que atravessa a imanência em que vivemos. Dir-se-ia que o objecto está envolvido numa obscuridade inicial e o homem necessita de apelar a uma capacidade espiritual e intuitiva, oculta na sua natureza, que mediante uma simplificação interior acede à tal percepção pura e consegue apreender o objecto de um modo místico. O sujeito vê *através*... penetra e funde-se com o objecto e todas essas operações gnosiológicas ocorrem numa instantaneidade surpreendente que arrebatava a consciência e desperta-lhe vivências, por isso trata-se de uma situação que mantém uma maior ligação com a emotividade do que com a racionalidade restrita à *ratio*, envolvendo, como vimos, uma consciência vivida, repleta de intuições e criatividade, abrindo-se para uma transcendência aliada à imanência do fluxo vital da existência.²⁰⁵

Na filosofia russa, a afirmação de um *Realismo do Concreto* leva o Intuicionismo de Lossky a valorizar a imanência das coisas. “*Eu só conheço aquilo é imanente à minha consciência, mas a minha consciência são apenas os meus estados de alma imanentes; por conseguinte, eu conheço somente a vida da minha alma. (...) Tudo é imanente a tudo.*”²⁰⁶ A nossa concepção do mundo não existe independente do

²⁰⁵ *Op.Cit.*, Tomás Spidlik, “Poiché vivevano la conoscenza come elemento principale dell’unione, i mistici contemplativi di tutti i tempi si sono sforzati di sorpassare o di diminuire l’opposizione tra il soggetto conoscente e l’oggetto conosciuto. La soluzione più semplice che hanno proposto è la cancellazione di uno dei due termini. (...) N. Losskij spiega il suo intuitivismo psicologico con due affermazioni fondamentali: in primo luogo, ogni oggetto di conoscenza, anche se appartiene al mondo esteriore, entra nella coscienza dell’individuo conoscente, dove è presente così com’è, ‘originale’, indipendentemente dall’atto conoscitivo; inoltre, affinché un soggetto possa contemplare l’essere che gli è esteriore nella sua ‘originalità’, è necessario che il mondo sia un tutto organico e che l’“io” umano sia un essere sovratemporale e sovraspaziale in intimità con l’insieme del cosmo. (...) Allora l’intuizione non è semplicemente una “visione”: essa include in se stessa una relazione con l’altro. (...) Si può comprendere questo essere non attraverso la conoscenza in quanto pensiero, ma attraverso la conoscenza vivente o “conoscenza-vita”, che si raggiunge nel momento in cui il nostro io non si contenta di contemplare un oggetto (in modo extratemporale), ma vive attraverso questo oggetto.”, *L’idea russa - un’altra visione dell’uomo*, pp. 87 - 88.

²⁰⁶ Nicolai Lossky, “Ich kenne nur das, was meinem Bewusstsein immanent ist, doch meinem Bewusstsein sind nur meine Seelenzustände immanent; folglich kenne ich nur mein eigenes Seelenleben. (...) Alles ist allem immanent.”, “*Personalistischer Idealrealismus*” in Wilhelm Goerdts, *Russische Philosophie - Texte*, vol. II, Freiburg/München, Verlag, 1989, p. 742.

espírito que o conhece, mas não confundamos este fechamento na interioridade como um isolamento, acima de tudo, o homem precisa também do mundo. O que seria do mundo sem um homem que olhe para ele? E o que seria do homem sem o mundo? Os objectos e os entes à nossa volta clamam pela nossa atenção ou pela nossa *intencionalidade* no sentido fenomenológico.²⁰⁷ Importa referir que o conceito de *Intentionalität* vinha, em primeiro lugar, da “psicologia descritiva” de Franz Brentano que, na análise de 1874, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, tentara explicar que “actos psíquicos” da vida da consciência (*Seelenleben*) não são independentes do *concretum*. Qualquer “acto psíquico” está dirigido sobre um determinado objecto, que é imanente ao sujeito que o acolhe e, sendo assim, destronava o mundo substancialista da “ciência especulativa” e da Metafísica.²⁰⁸ Até poderemos considerar que a *representação* (*Vorstellung*) de Schopenhauer acaba por ser uma “construção” do real ou uma atitude hermenêutica de interpretar e conhecer, mas o “sentir” e as “sensações” são o facto primitivo, a primeira instância de apreensão do objecto: “a ideia fundamental da filosofia russa é a convicção que o existente concreto precede a sua consciência racional”,²⁰⁹ precede a representação e o juízo (*Urteil*). A *existência* parece ter uma prioridade sobre os actos da *consciência*. Jankélévitch, fiel às origens russas, integra na sua obra a mesma atmosfera de imanentismo e desvaloriza a tendência racionalista que sobrepõe o pólo intelectual sobre o pólo sensitivo e empírico dos *dados imediatos* da consciência, que passará a ser colocado na sua relação de interdependência com o objecto.

A teoria do conhecimento impressionista que daqui advém, tendo em conta o que fora mencionado por uma série de autores, Plotino e os neoplatonistas, os primeiros

²⁰⁷ Basile Zenkovsky, “Ici Losski reprend une idée qui remonte à Fichte : ‘Sans la notion de chose en soi l’on ne peut pénétrer dans la système de Kant, mais avec cette notion l’on ne peut y rester’... Et de même que Fichte et l’ensemble de l’idéalisme transcendantal, en maintenant le principe d’immanence, Losski exclut tout ce qui est transcendant. Cette contradiction de l’individualisme gnoséologique le fait définitivement pencher vers un immanentisme pur, c’est-à-dire qu’il rejette en fait de la conscience tout élément transcendant. ‘L’object est connu tel qu’il est : ce n’est pas une copie, un symbole, une manifestation de la chose connue, c’est l’original de la chose elle-même qui se présente à la conscience.’”, *Histoire de la philosophie russe*, Tome II, p. 220.

²⁰⁸ Benito Müller, “Brentano’s explicit rejection of the so-called ‘speculative science’ proposed by Hegel and Schelling, and his famous fourth habilitation thesis that the method of philosophy is no other than that of natural science (*Vera philosophiae methodus nulla alia nisi scientiae naturalis est*), are testimony to this avowed standard. Indeed, in his methodology Brentano was particularly insistent on a rigorous, ever self-critical analysis of our inner life [*Seelenleben*], of logic and of language. His ambitions were thus, in some ways, very close to those of the so-called positivists; and yet, unlike them, he was by no means ready to abandon metaphysics completely, but only to reject the mysticism and dogmatism of the German Idealists as ‘a travesty of genuine metaphysics’.”, p. XI, “Introduction”, *Deskriptive Psychologie* (trad. ing. *Descriptive Psychology* de Benito Müller) London, Taylor & Francis e-Library, 2002.

²⁰⁹ *Op.Cit.*, Tomás Spidlik, “L’idea fondamentale della filosofia russa è la convizione che l’esistente concreto precede la sua coscienza razionale.”, *L’idea russa - un’altra visione dell’uomo*, p. 74.

Padres da Igreja Oriental e toda a escola russa, mais tarde, o que já vinha também na filosofia de Berkeley, Schelling, Teilhard de Chardin, Simmel e Bergson, se condensa na ideia essencial de que o conhecimento nasce da intuição, uma intuição que deve ser “pura” o mais possível. “Pura” na acepção de “límpida” e de “cristalina” que, ao tomarmos contacto com a realidade, não ficamos com uma imagem deturpada quer pelas interferências da agitação da vida exterior, quer pelas perturbações do nosso próprio pensamento, cheio de pré-conceitos que condicionam uma “visão pura” ou “percepção pura”, se quisermos usar o termo de Bergson. O que se pretende evidenciar é que o caminho filosófico proposto por Jankélévitch, que cresceu acompanhado pela tradição russa e por uma série de pensadores mais receptivos ao Oriente, é que o sujeito se deve recolher em si mesmo, no *enstasis*, na procura de uma “revelação interior” que, contudo, não está fechada de modo solipsista na sua interioridade. A visão interna exige a presença de um homem situado num mundo e numa existência de outros seres, outros “eu’s” e outros objectos em relação aos quais ele se pronuncia constantemente. Como referimos, a experiência da verdade dá-se num sentido comunitário do *diálogo* com os outros, mas ainda é mais íntimo e profundo, quando Jankélévitch admite que o *eu* e o *outros* são uma mesma realidade “pessoal e colectiva” e o verdadeiro diálogo dá-se no silêncio interior das almas. Existe um diálogo que muito mais do que um discurso feito de frases e palavras, é uma transmissão e uma comunicação mística, de duas ou mais entidades que “transferem” uma sinergia permanente entre elas. É esse o significado que Teilhard de Chardin dava à *Noosfera*, a comunidade dos seres no cosmos que não vivem uns sem outros e, nessa coesão comunitária, se manifesta o espírito divino que interliga tudo e todos pelo Amor. Em suma, nós só poderemos conhecer o que se passa dentro de nós e o que está à nossa volta quando começarmos, em primeiro lugar, por eliminar esta ideia de que existe um “dentro” e um “fora”, pois “tudo está em tudo”, e a consciência move-se na imanência total da vida. Deus está envolvido na matéria e, sem a vida terrena, sem o reconhecimento de que o mundo concreto está unido à nossa percepção, nunca poderemos aceder a seja o que for. Conhecer é amar, diziam os filósofos russos, porque basicamente o conhecimento é uma união de consciências que visam o mundo. Deixa de haver uma clara separação entre as “consciências” porque, como nos indicam Jankélévitch e Berdiaeff, na pessoa humana dá-se o paradoxo do individual misturado com o colectivo. O *eu* está preso e encadeado nos outros *eu’s* e, todos em conjunto, se encontram enraizados na vida e na natureza. É como se fossemos todos pertencentes a uma grande Orquestra, onde cada um dos músicos é valorizado em si, no seu talento

insubstituível, mas onde cada um só faz sentido em grupo, na sua natureza “coral”.²¹⁰ De acordo com a sua sensibilidade artística, Jankélévitch tem intenção de nos explicar que a vida é, no fundo, uma *polifonia universal* de vários seres que se conhecem e que se amam, e nesses laços vão criando assim uma *consustanciação* da existência. Nestas condições, para quê falarmos de Idealismo, Subjectivismo, Empirismo, Imaginismo, etc? Torna-se imprescindível Amar, estarmos abertos a que os outros seres e a vida entrem em nós e, nessa intuição de tudo ao nosso redor, podermos ter uma *visão mística e vitalista* do mundo.

No capítulo que se segue, “4. *Impressões do Tempo*” tentaremos expor o modo como esta *filosofia vitalista* e esta *filosofia do nós* se prendem com uma nova *filosofia do tempo*. É evidente que sempre que falamos da relação entre sujeito-objecto e de todo o fenómeno visionário da percepção e do conhecimento associado a esta interacção, devemos de estar cientes de que o processo gnosiológico em que tudo isto se desenvolve, implica uma duração no tempo. O mundo da interioridade do indivíduo perdido nas suas reflexões e meditações sobre a Vida, que se se deixa penetrar pela objectividade do mundo concreto, necessita de estar imerso numa temporalidade onde se dá uma experiência vivencial do homem integrado num determinado *tempo de vida*. Aliás, o próprio conceito do *imediato* que começámos a introduzir logo no início deste capítulo já nos deixava prever que um filósofo que acentua tanto a importância das sensações despertadas pelo contacto directo com a mundo, e que acentua tanto o carácter vitalista da *experiência*, só poderia estar a levar-nos, a pouco e pouco, para a questão do tempo. Falar da Vida e do amor comunitário entre os seres, que constantemente se cruzam e se entrecruzam, que querem aprender alguma coisa uns com os outros, que querem ampliar a sua consciência egoísta, autotranscenderem-se e serem mais do que eles próprios, todo este percurso exprime um dinamismo rítmico de avanços e recuos de uma *ascese espiritual*, de uma *metamorfose do olhar* que, tal como acabámos de explicar, essa transformação implica o tempo. A Vida e o Tempo são realidades inseparáveis que remetem mutuamente uma para outra e, qualquer pessoa que estude Filosofia, adianta Jankélévitch, não pode estar alheia à existência temporal que é uma clara expressão da imanência do universo.

²¹⁰V.J., “L’idée critique de la Synthèse retrouve un sens admirablement clair, nouveau et spirituel. L’unité de l’esprit est une unité «chorale», comme l’unité «conciliaire» de la *Sobornost* selon Serge Troubetskoï, S. Frank et le slavophilisme russe, c’est-à-dire qu’elle repose sur l’exaltation des singularités, et non sur leur nivellement; elle ne règne pas dans les désert des multiplicités concertantes, car elle victoire perpétuelle sur l’altérité, et non identité solitaire.”, *H.B.*, p. 38.

4. Impressões do Tempo

4.1 *Prelúdio a uma filosofia do tempo...*

*São mortos os que nunca acreditaram
Que a vida é somente uma passagem,
Um atalho sombrio, uma paisagem
Onde os nossos sentidos se pousaram.*
Florbelá Espanca²¹¹

Assim como *Penélope tecia o seu tapete*, na imagem feminina da esposa que passivamente aguarda o seu Ulisses, também cada um de nós vai tecendo no *tear do tempo* uma vida entrelaçada numa sucessão de vários momentos, de evocações amorosas a um passado nostálgico que nos é familiar. O âmago da nossa identidade enraiza-se no tempo, que nos aparece organizado num *continuum* coerente. Este entrelaçamento contínuo, tal como a *durée* bergsoniana, exprime o fluxo flexível que, ao longo do seu percurso ondulatório e agitante, procura manter uma coesão entre os inúmeros instantes da vida, que preenchem de significado e de coincidências significativas a alma. A *anima* ou *psykhê* transforma-se e deixa-se metamorfosear neste fluxo, parte integrante da vida de interioridade que é como o *respiro* e o *ritmo* das nossas próprias vivências. É que o tempo acompanha a vida em todas as suas dimensões e consegue ser uma manifestação da “dimensão biológica”, o tempo biológico pautando a geração dos seres em ciclos de vida, conjugado com uma “dimensão estética”, a temporalidade artística subjacente formada por ritmos que orientam a dinâmica da *música da vida e da natureza*.

A questão da temporalidade será o tema mais marcante na obra de Vladimir Jankélévitch e como não poderia deixar de ser, o tema das nossas próprias vidas, já que falar do tempo é conversar com a existência, dialogar com as vivências gravadas em nós e que tornam a nossa passagem por este mundo numa experiência única e originalmente vivida por cada pessoa no seu íntimo. A profunda sensibilidade filosófica e poética do autor deixa-se ferir por esta força da temporalidade, tanto que desenvolve este tema em todos os seus escritos. Desde a sua juventude até à maturidade, os textos sobre o tempo

²¹¹ Florbelá Espanca, *Sonetos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1974, p. 143.

estão espalhados um pouco por toda a parte, contudo devemos salientar as suas obras *L'irreversible et la nostalgie* de 1974 e *La mort* de 1977, cujo tratamento foi mais pormenorizado na sua dimensão metafísica-ética-estética e entre os quais encontramos a sua *filosofia da música e do instante*.

Uma investigação acerca do tempo implica uma abordagem especial, não recorre a um distanciamento analítico e discriminativo, tão pouco realiza um momento de meditação retrospectiva, mas leva-nos a mergulhar na *vida* e, nessa profundidade de nós próprios, procurarmos o que a caracteriza na sua essência. Por essa razão, Jankélévitch afirma que a “*temporalidade não é um simples predicado da existência humana, (...) o devir não é a sua maneira de ser, é o seu ser em si mesmo. O tempo não é um modo da existência, é a sua única substancialidade.*”²¹² Aos nossos olhos, a vida é a pura inefabilidade (um *breve sopro...*) no sentido judaico, que nos passa a imagem de um Deus que “insuflou o barro” na Criação do universo. A alma nasce a partir desse “sopro vital” (*ruah* e *nephesh*) que nos situa perante uma experiência da ordem do efêmero condicionada por aquilo a que chamamos “tempo”, como Princípio e Fim de toda e qualquer experiência neste insondável *caminho* de Vida. Por conseguinte, ao afirmarmos que a vida manifesta-se, antes de mais, enquanto tempo – tempo vital e tempo vivido – tecemos uma simbiose entre Vida e Tempo que nos aparecem como duas realidades em mútua dependência, pois nunca poderíamos falar de vida sem tempo, nem poderíamos fazer uma referência ao tempo (dimensão *a priori* na acepção kantiana), sem esta ligação vital e “carnal” que diz respeito à situação encarnacional do homem. Como escreve Jankélévitch, “*o homem é um irreversível em carne! O homem é um irreversível encarnado.*”²¹³

Todos os seres vivos sentem o tempo e sofrem o envelhecimento, somente o ser humano (privilegiado ou amaldiçoado?) coloca a questão do tempo e experiencia-a de uma maneira diferente. Esta exclusividade daquele que indaga, em vez de a entendermos como uma superioridade do homem em relação às outras criaturas, acaba por ser ambivalente: o sujeito levanta dificuldades em consequência de uma espécie de dissociação da alma, que não lhe permite viver as coisas directamente e sempre pelo acesso da reflexão, da linguagem e das hermenêuticas que podem bem mascarar o real e esborratar a vivência que deveria ser pura e límpida. A experiência de constatação do

²¹²V.J., “la temporalité n’est pas un simple prédicat de l’existence humaine, (...) Le devenir n’est pas sa manière d’être, il est son être lui-même; le temps n’est pas son mode d’existence, il est sa seule substantialité.” *I.N.*, p. 8.

²¹³*Ibidem*, “l’homme est un irréversible en chaire! L’homme est un irréversible incarné.”, p. 8.

tempo transforma-se num drama de “angústia” (*Angst*) em Heidegger e de “desespero humano” (*Sygdommen til Døden*) em Kierkegaard, muitas vezes aliviado por diversos lenitivos, por fugas e subterfúgios de alguém que não deseja ser confrontado com a consciência do transitório e com a barreira incontornável da Morte.

A temporalidade vivida na intimidade humana, tal como afirmava Santo Agostinho, apresenta-nos o tempo e a alma numa ligação espiritual. A própria expressão grega *psykhé*²¹⁴ indica esse sopro “*psy*”, o símbolo alado do espírito que paira misteriosamente no ar e que não é apreensível. Tanto a alma como o tempo não podem ser mensuráveis, mesmo que o ser humano se tenha esforçado por “configurar” o tempo, segundo uma determinada ordem e sucessão, em inúmeros calendários que variam em diferentes culturas e civilizações. Por essa razão, o mito de *Eros e Psykhé* ilustra bem esta sensação *impalpável* e *inefável* da alma humana apaixonada pelo seu amado *Eros*. O amante que surge durante a noite como um desconhecido e, sem poder ser visto ou encarado, transforma a experiência amorosa numa *passagem*, numa vivência do efémero que não se fixa ou cristaliza e existe sempre em transitoriedade. O nosso envolvimento amoroso na passagem das coisas é que nos suscita “memórias”, pequenos fragmentos ou miragens arredias, que não se deixam capturar pelo nosso amor ou desejo possessivo de querer absorver os diversos momentos da vida. Apesar de Jankélévitch não ter lido os versos de Fernando Pessoa,²¹⁵ as suas palavras recordam-nos o que vemos escrito no poema “*Eros e Psyché*”. Ele deseja introduzir-nos neste mesmo dilema do amor

²¹⁴*Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “Alma, sopro, princípio dinâmico de vida e animus, princípio do pensamento, dinamismo do animado, a alma in-forma o corpo, anima o corpo. Falou-se de uma alma forte em corpo débil, como em Horowitz. Das paixões da alma de Descartes a *L’Esprit* de Derrida, de Malebranche e Leibniz a Lavelle e Ravaisson, a alma é um je-ne-sais-quoi e um presque rien, mas que afecta e infecta: o movimento da alma traduz o estilo de uma vida, de uma obra, uma inclinação ou declinação, inflexão ou dobra afectiva.”, *Vedutismo*, p. 35.

²¹⁵Fernando Pessoa, “Eros e Psykhé”, *Presença*, n.º 41, 42, Coimbra, 1934.

*Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.*

*Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sonho ela mora.*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
que faz existir a estrada.*

*E, inda tonto do que houvera,
A cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.*

*A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

presente e ausente. O drama do amado que, no seu estratagema de conquista, afronta todos os obstáculos para, no seu desfecho, receber como “prémio” a amada. Sentimos a angústia do desejo e a procura de uma “recompensa” e de uma “felicidade” que se quer possuir e que, no fim de contas, apenas podemos encontrá-la dentro de nós. *Eros e Psykhé* não caracterizam a polaridade do *eu-outro* como algo exteriorizado, somos nós próprios na “luta interior” pela construção da identidade pessoal personificada em várias “personagens” e “diálogos interiores”, na conquista do espaço-tempo psicológico do retorno sobre si próprio. O caminho não é para fora, mas desenvolve-se dentro da *odisseia da consciência*, de que nos fala Schelling, e que se torna tema de estudo, para Jankélévitch, a propósito da sua tese sobre *Erinnerung* na filosofia schellinguiana. O problema abordado pela Psicanálise de C.G. Jung, na dualidade de *Animus - Anima*, é experimentado no interior da alma e tende a ser “transferido” para o quotidiano através de uma “ projecção” que necessita ser decifrada, devidamente descodificada, para que se atinja um equilíbrio, uma realização adequada e uma *integração* das forças e pulsões da alma.

Eros, também ele desaparece logo que a Psyché, ou a nossa consciência, a nossa consciência amorosa do amor em si mesmo, pretende saber o nome desse amante divino:

– “*Eu tenho a infelicidade de não saber quem amo!*”

*A fábula de Psyché, meditada, muitas vezes, num século que procura na simplicidade do “je-ne-sais-quoi”, um contrapeso à sua Superconsciência, esta fábula reúne a parábola do Animus e Anima. Descreve-nos a inocência tentada pela curiosidade, a inocência aceita viver a evidência quoditativa da sua felicidade, sem saber o nome, nem se aperceber do rosto à luz da razão. O pecado consiste, à revelia da alternativa, em completar a demi-gnose, em conjugar a visão com a entrevisão, em acumular, assim, aquilo que nunca se dá em conjunto, excepto nos abençoados instantes da intuição. (...) No primeiro olhar indiscreto de Psyché, Chronos, o inefável, desaparece ainda mais rápido do que o inefável Eros. É, por isso, que Aristóteles escreveu: o tempo não existe senão à custa de grandes penas e rodeado em bruma.*²¹⁶

²¹⁶V.J., “Éros lui aussi disparaît dès que Psyché, ou notre conscience, notre conscience amoureuse de l’amour lui-même, prétend savoir le non de cet amant divin : «J’ai le malheur de ne savoir qui j’aime!» La fable de Psyché, si souvent méditée par un siècle qui chercha dans la simplicité du je-ne-sais-quoi un contre poids à sa super-conscience, cette fable rejoint la parabole d’Animus et Anima; elle raconte l’innocence tentée par la curiosité; l’innocence acceptait de vivre l’évidence quoditativa de son bonheur sans en apprendre le nom ni en apercevoir le visage à la lumière de la raison; le péché consiste, au mépris de l’alternative, à compléter la demi-gnose, à conjoindre la vision avec l’entrevisión, à cumuler enfin ce qui n’est jamais donné ensemble, sauf dans les instants bénis de l’intuition. (...) Au premier regard indiscret de Psyché, Chronos l’ineffable s’annihile encore plus vite que l’ineffable Éros. C’est peut-être pourquoi Aristote écrivait: le temps n’existe qu’à grande-peine et brumeusement. ”, vol. 1, *J.Q.*, p. 77-78.

*Conhecemos, por outro lado, a parábola claudeliana de Animus e Anima e a astúcia da intuição pura, tal como explica Henri Bremond: “A alma cala-se logo que o espírito a observa”, mas podemos falar graças ao subterfúgio do Animus que dá a entender a sua ausência durante a presença do amante divino. A vontade assegurada da impunidade ou condenada ao anonimato, a vontade privada de aplausos do público, encontra no mesmo incógnito a espontaneidade e autenticidade da sua disposição.*²¹⁷

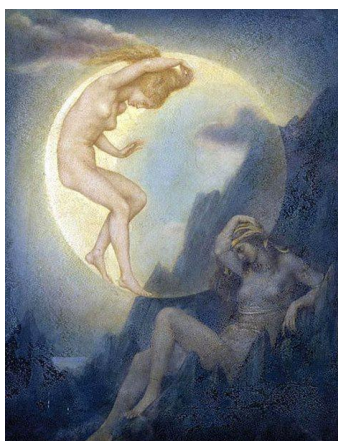
O romance de *Eros e Psykhé* dissipa as fronteiras entre o *Consciente* e o *Subconsciente*, entre o tempo cronometrado do relógio e o tempo interior agostiniano: “*Eros* vence *Chronos*!” e a ambos desaparecem na bruma amorosa sem deixar rasto... A inefabilidade passional derruba o tempo pela desmesura da paixão, torna-o incomensurável e diluído, como se deixassem de existir horas e minutos, e houvesse uma paragem, uma síncope ou um sobressalto na correnteza da vida. A *parábola animus-anima* que Paul Claudel escrevera em homenagem ao colega Arthur Rimbaud, conserva ainda uma herança romântica e religiosa, que exaltava a Poesia como instância intelectual superior que supera a dicotomia entre *interior* - *exterior*. A Poesia é a verdadeira manifestação exterior do gemido mais íntimo da alma e, no Romantismo, está acima das outras artes. Só ela pode dizer alguma coisa sobre a Vida e sobre o Tempo e resgatar-nos da solidão ontológica de sermos “nós próprios”. A actividade poética liga-nos aos outros e ao universo inteiro, de tal maneira que o Romantismo é muito superior ao Neoclassicismo, ao Racionalismo laico e ao Vanguardismo modernista, que ficam muito aquém deste desejo de ser, de existir e de amar, que lemos nos versos dos grandes românticos. O *Animus* ensimesmado na sua solidão, só encontra o sentido da sua existência a partir do momento em que a *Anima* lhe aparece e o enamora.²¹⁸ O “ser individual” existe em função do *encontro* com o “outro” e, dessa mutualidade, nasce a sabedoria.

O mesmo *devaneio de amor* entre *Eros e Psykhé* é esboçado por Evelyn de Morgan, neste caso, usando como personagens *Eudymion e Selene*. Em vez de ser o amante masculino a seduzir a mulher, a bela deusa *Selene* desce à terra e ilumina, com o

²¹⁷V.J., “On connaît d’autre part la parabole claudélienne d’Animus et Anima et la ruse de l’intuition pure telle que l’explique Henri Bremond: ‘L’âme se tait dès que l’esprit la regarde’; mais nous pouvons en parler grâce au subterfuge d’Animus qui fait croire à son absence pendant la présence de l’amant divin. La volonté assurée de l’impunité ou condamnée à l’anonymat, la volonté privée des braves du parterre retrouve dans l’incognito même la spontanéité et l’authenticité de sa disposition.”, Tome I, *T.V.*, pp. 162-163.

²¹⁸Antonio Rodriguez, André Wyss, *Le chant et l’écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 88 - 90.

seu luar majestoso, o corpo adormecido do amado (a versão masculina da “bela adormecida”). O amado está dormir tranquilamente à *luz do luar*, enlanguescido pelo sono hipnótico, sem quebrar o feitiço de *Selene* que se esconde atrás de véu para não ser observada. A reflexão sobre tempo surge, assim, como um *devaneio* secreto e misterioso que tem uma hora marcada, o final da tarde, quando o sol estar prestes a esconder-se e toda a atmosfera se torna *penumbra*. A única luz penumbrática que prevalece é a da lua e a do céu estrelado, na pintura de Van Gogh. O dia deixa de ser claro e brilhante, começa a caminhar para a noite e, nesse *crescendo* da escuridão, a transição sublime do dia para a noite, subtrai-nos do espaço e aproxima-nos da invisibilidade do tempo: “À medida que a noite desce sobre nós, a recordação volta a ascender dentro de nós como uma oração.”²¹⁹ É a “*rêverie du soir*”²²⁰ dos noctívagos, onde se inscreve Jankélévitch, que se dedicam a meditar sobre a existência, que se deixam interpelar pelo mistério da vida e da morte.



Evelyn de Morgan
Eudymion e Selene, c.1900.



Vincent Van Gogh
Noite estrelada, 1889.

Se recordarmos a bela obra de Santo Agostinho, *Confissões*, a célebre resposta do filósofo à questão da temporalidade, “*se me perguntarem o que é o tempo, não sei, mas se não me perguntarem, sei*” (Livro XI, 14, 17) demonstra esta contradição que resulta da experiência vivida do tempo que se esquia a uma compreensão racional. Em contrapartida, ao experienciá-la no dia a dia, temos a possibilidade de senti-la. Daí Santo Agostinho colocar o tempo na ordem do “vivido”, numa sensação imanente e intrínseca da própria alma, em vez de o perspectivar não na ordem do “pensado”,

²¹⁹V.J., “À mesure que la nuit descend sur nous, le souvenir remonte en nous comme une prière.”, *I.N.*, p. 212.

²²⁰V.J., *Q.P.I.*, p. 201.

daquilo que é intelectualizado como categoria do pensamento. Esse é o *pecado da demignose*, de acordo com Jankélévitch, que quer intelectualizar o *inefável* sem o deixar livre no seu mistério. A ignorância exigida como um pré-requisito, à semelhança de um “voto de silêncio” iniciático, cria a abertura para “inocência de amar”.²²¹ A atitude *néscia* espelhada nos versos de Alberto Caeiro, que nos incentiva a viver os instantes na sua espontaneidade, sabendo preservar a pureza da vida que é incognoscível.²²²

Numa primeira instância, o tempo afigura-se-nos como Mistério, *Je-ne-sais-quoi*, daquilo que é pressentido sem ser visto e sem ser teorizado objectivamente. A sua evanescência perturba-nos com uma sensação de fuga e de perda do instante que não conseguimos abraçar. Uma sensação de abandono, de desamparo e de angústia para os existencialistas franceses, que Jankélévitch prefere nomear de *nostalgia* ou até de *saudade*, neste sentido tão português de um saudosismo, por exemplo, de Afonso Botelho e de Teixeira de Pascoaes. A filosofia jankélévitchiana, uma *filosofia da nostalgia e da saudade*, nunca se inscreveu nos existencialismos franceses da sua época, preferindo retornar às origens da verdadeira filosofia, às fontes gregas, aos antigos fragmentos de Heraclito que nos apontam para uma experiência do tempo enquanto *devenir*. A passagem sempre breve, a impermanência da existência que tem como máxima a expressão “*nunca nos banhamos duas vezes na mesma água e no mesmo rio*”.²²³ O homem melancólico toma consciência de alguma coisa que lhe falta,²²⁴ algo que está ausente e que não pode ser alcançado, por isso o sentimento nostálgico está intrinsecamente relacionado com a melancolia e com o *spleen* da estética do Romantismo. Haverá também um *spleen* no Impressionismo, ainda mais melancólico, mas não tão dramático, já que a tónica estará no *efémero em si mesmo* e não no *sentimento* que o efémero provoca no sujeito.

Jankélévitch considera que a nostalgia é o suporte de toda a actividade filosófica, que se vira para o passado e vive o labor ardente do pensamento enquanto *vocação*. O filósofo aprende a escutar o *pianissimo* das vozes interiores que sussurram e

²²¹ Alberto Caeiro, “Porque quem ama nunca sabe o que ama / Nem sabe por que ama, nem o que é amar... / Amar é a eterna inocência, / E a única inocência, não pensar... III *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Edições Ática, 1997, p. 25.

²²² *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “A Alma surge-nos assim como o Im-pensado do pensado, condição de possibilidade (entre Bernini e Marc Devade): «Quanto mais um pensamento é original (afirma Heidegger, *Was Heisst Denken*/Derrida-22) mais rico se torna o seu Impensado. O Impensado é o maior dom (Geschenk) que um pensamento pode oferecer».”, p. 36.

²²³ D-K, frag. 91.

²²⁴ V.J., “La nostalgie est un sentiment inapaisable justement parce que l'avoir-été exprime l'insatisfaction et l'incurable incomplétude, parce qu'on ne peut être et avoir été, ni cumuler la vérité charnelle du présent et la poésie de la réminiscence.”, *Q.P.I.*, p. 56.

deixam “impressões” no seu espírito e, essa tarefa, prende-o e torna-o cativo desse caminho ilimitado que é o do “amor à sabedoria”.²²⁵ Apesar viver enraizado nos pequenos problemas e rotinas da vida diária, é como se se abrisse na alma do filósofo um espaço privilegiado destinado somente a “meditar”. O indivíduo fica profundamente cindido entre dois tipos de atitudes, a banalidade do quotidiano (com o seu sentido do dever e da responsabilidade) e o momento nostálgico da Filosofia, que o “salva” de uma vida medíocre, sem entusiasmos ou excitações. O caminho filosófico liberta o homem dos grilhões da monotonia pelo seu carácter poético e sonhador. O *exercício do pensar* não se subordina a uma aprendizagem com um método definido ou definitivo, pois “o caminho faz-se caminhando” e o homem já nasce com a propensão nostálgica de querer conhecer e *ver* a Verdade. No entanto, a intensidade da alma e a qualidade do trabalho, que se desenvolve a partir das suas entranhas, pode ser aprimorado e cultivado pela força de vontade e pelo *virtuosismo* que se adquire à custa do esforço. Por um lado, temos o “dom” que marca o destino do filósofo, uma característica latente, que se manifesta livremente no seu talento para *ruminar* e na sua maneira de especial de experienciar a vida. Por outro lado, nada se realiza sem a exigência do trabalho que vem completar o que é inato e que, se não fosse alimentado pela virtude, ficaria estéril e incompleto.

O tempo quando é vivido segundo a Filosofia, filtrado pela reflexão filosófica, distingue-se dos outros registos e formas de se viver a temporalidade. Só o filósofo disponibiliza a sua alma a apreender o *instante*, a verbalizá-lo e a tematizá-lo, no fundo, a conhecê-lo.²²⁶ Claro que os artistas e os poetas sentem o instante e exprimem-no segundo as suas artes, usam o meio que lhes está disponível. Mas o homem sábio usa o seu pensamento e não há nada mais íntimo e próprio do sujeito do que a sua introspecção, esse *locus* inviolável, o centro da alma que atrai os pensamentos do sujeito sobre si mesmo. Como o momento reservado à reflexão é um parênteses na vida diária,

²²⁵V.J., “L'exilé a ainsi une double vie, et sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le reviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne; l'exilé tend l'oreille pour percevoir le pianissimo des voix intérieures à travers le vacarme tonitruant de la rue, de la Bourse et du marché ; ces voix intérieures, ce sont les voix du passé et de la ville lointaine, et elles chuchotent leur secret nostalgique dans la langue de la musique et de la poésie. (...) L'image de la patrie lointaine fait de notre présence au monde une présence distraite, une présence absente ; le nostalgique, troublé par la douceur du vague à l'âme, envoûté par l'alibi du passé, est comme un somnambule ici-bas. Et inversement les lieux lointains de l'absence deviennent pour le nostalgique le théâtre d'une seconde vie, d'une vie poétique et rêveuse, d'une vie fantomale qui se déroule en marge de la première ; en marge de l'encombrante quotidienneté et de ses tâches prosaïques, une vie onirique se déroule qui est irréelle comme un songe.”, *I.N.*, pp. 346 - 347.

²²⁶V.J., “L'homme pressé d'entreprendre n'a pas les temps de rêver sur le temps : il est trop occupé par les contenus de ce temps.”, *Q.P.I.*, p. 59.

um momento isolado da rotina, o filósofo sente-se tal como um *exilado* que nunca pode estar inteiramente no lugar onde desejaria. O seu coração encontra-se repartido entre dois mundos e permanece numa sensação de ansiedade que só será aliviada pelos breves instantes do seu deleite filosófico (*deléctation sérieuse*).²²⁷ Ao passo que as Artes e Literaturas possuem uma faceta frívola que pode transformá-las facilmente em entretenimento, num hobbie ou num *divertissement* passageiro, a Filosofia aparece marcada por seu rosto sério e severo, por vezes, demasiado austero. Em todo caso, Jankélévitch suaviza a seriedade dos seus textos pelo seu estilo de escrita poético e pelas inúmeras referências a obras de arte, demonstrando que a o saber filosófico se valoriza e beneficia do contacto com outras áreas que, por sua vez, também ficariam mais enriquecidas se tivessem o apoio fundamental da Filosofia.

²²⁷V.J., *Q.P.I.*, p. 63.

4.2 Entre a *eternidade* e o *devir*

Ser ou Não Ser, eis a questão.

William Shakespeare²²⁸

Na sua filosofia da temporalidade, Vladimir Jankélévitch concilia a tradição grega com a concepção judaico-cristã e ainda se aproxima do pensamento oriental. Ao integrar um pouco de cada um desses diferentes modos de sentir a dimensão enigmática do tempo, consegue formar uma teoria muito original que, de algum modo, é transdisciplinar (atravessa a Filosofia, a Psicologia e a Teologia) e *ecuménica*, no sentido em que se torna transversal a muitas religiões (Judaísmo, Cristianismo, Budismo). Se tomarmos como ponto de partida a concepção do tempo ocidental e tendo em conta o facto da família do autor ser de origem judaica, começaremos esta nossa investigação com uma breve síntese da visão judaico-cristã, seguindo-a da questão do *eterno-retorno* dos gregos, passando por Platão, Aristóteles, pelo Neoplatonismo e pelo Estoicismo, por Leibniz, Nietzsche, Deleuze e até pela Ortodoxia russa e pelo pensamento oriental do Budismo Zen, para sondarmos as mais diversas influências na obra jankélévitchiana. O problema do tempo é uma questão metafísica e colocar Jankélévitch a dialogar com a *Filosofia Primeira* será uma ocasião de reflectir sobre um dos temas que serve de pilar a toda uma história de filosofia ocidental, pelo que se torna complexo conseguir sintetizar várias correntes, muitas vezes divergentes entre si, até finalmente chegarmos a Jankélévitch. O nosso estudo, dentro do possível, é exaustivo e pretende demonstrar qual a novidade do autor em relação ao que já foi estudado no passado. Vimo-nos assim forçados a ter de rever os primórdios da Metafísica platónica e aristotélica para que possamos acrescentar o contributo jankélévitchiano que está, como adiante explicaremos, sempre em relação com as principais questões levantadas na Filosofia Antiga. Jankélévitch convive melhor com os primeiros filósofos, do que com os seus companheiros de cátedra da sua época. O seu olhar é bem recuado e, desta maneira, se justifica o motivo que nos faz constantemente abordar a Filosofia de Platão ou de Aristóteles.

Por conseguinte, se recuarmos até ao antigo Judaísmo e ao Cristianismo primitivo, encontramos o tempo desenhado numa linha contínua com um *princípio* e um

²²⁸William Shakespeare, “*To be or not to be, that's the question.*”, Acto III, Cena I, *Hamlet*, London, Horace Furness Ed., Classic Books Company, 2001.

fim que se dirige num determinado sentido, à semelhança do *telos* aristocrático, um caminho para uma meta final onde Deus será o *Alfa* e o *Omega* de toda a Criação. Este percurso direccionado mantém uma união com a dimensão histórica do passado, com a actualidade do presente e com uma noção de esperança num futuro ideal, que se impulsiona para a frente num movimento de *protensão* como diria fenomenologicamente Husserl. O tempo “*nunca anda para trás*”, na sua irreversibilidade incontornável vai precipitar-se na novidade e no sempre novo da vida, por isso a própria história do povo judeu narra-nos a *viagem* dos judeus rumo à *terra prometida*.²²⁹ A dimensão de um percurso a ser vivido e percorrido é indicativa da importância do movimento histórico que influencia o nascimento da consciência da História Ocidental, tipificada no *Livro do Êxodo*²³⁰ através de um conjunto de acontecimentos que parecem ganhar uma significação à luz da recordação daquilo que ficou para trás e que, em simultaneidade, se projecta num futuro vindouro que inter-relaciona o presente com o passado.²³¹ A este respeito Guy Suarès, comentando o Judaísmo na vida de Jankélévitch e de Bergson adianta que, para Jankélévitch, a vinda do Messias representa a expectativa de se encontrar a paz e a consolação. E a sua visão do tempo é antinómica, dividida entre o tempo finito (da existência humana) e tempo infinito (da eternidade do instante) e escreve “*O Messianismo judeu implica uma metamorfose, uma transfiguração moral e espiritual do homem. O acontecimento dessa transfiguração continua sempre por vir. O Messias é a expressão do dinamismo da espera e nenhuma data Lhe pode ser imposta. Ele é a espera e a esperança num perpétuo devir.*”²³²

Do ponto de vista estético, os símbolos do *labirinto* e da *espiral* descrevem o “movimento histórico”, o seu ritmo é orientado em relação a um ponto central que é Jesus Cristo. O artista português Lima de Freitas, conhecido pelo seu interesse no domínio do esoterismo e do simbolismo, fala-nos no seu livro *O Labirinto*, que Cristo

²²⁹Gersham Sholem, *The Messianic Idea in Judaism and other Essays on Jewish Spirituality*, New York, Schocken Books, 1971, p. 5.

²³⁰Armando dos Santos Vaz, “Força hermenêutica do êxodo de Israel”, *Itinerarium* n.º 197/198, *Homenagem a Manuel Barbosa da Costa Freitas*, Lisboa, Editorial Franciscana, 2010, pp. 225 - 233.

²³¹Katô Shûichi, “Dans *Le Livre de l'exode*, les événements historiques ne surviennent qu'une fois, et ils tirent leur signification d'un système d'interconnexion entre le fait de se retourner et celui de regarder vers le terme. Le temps fini peut être structuré. La signification des événements singuliers (les parties) se détermine dans son rapport avec la structure totale.”, “Un typologie des temps: le temps israélite”, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

²³²Guy Suarès, “Le Messianisme juif implique une métamorphose, une transfiguration morale et spirituelle de l'homme. L'avènement de cette transfiguration demeure toujours à venir. Le Messie est l'expression du dynamisme de l'attente et aucune date ne peut lui être imposée. Il est attente et espérance en perpétuel devenir.”, *Vladimir Jankélévitch – Qui suis-je?*, Lyon, La manufacture, 1986, p. 37.

assume-se como a consumação de todos os tempos, a figura onde tudo converge, e usa justamente a imagem do *labirinto* para exprimir essa complexidade de um caminho que necessita de ser trilhado com dinamismo.²³³ Este modo de sentir o tempo difere da antiga tradição greco-helenista, que em comparação com a irreversibilidade do tempo judaico, considerava a ciclicidade da vida sob o símbolo geométrico do *círculo*. Ao contrário da *espiral* e do *labirinto* que têm uma “entrada” e uma “saída”, o círculo gira sobre si mesmo e, nessa ciclicidade, tudo se repete na natureza e o movimento é sugerido pela alternância dos opostos. O homem sábio, atento aos fenómenos naturais, consegue pressentir os opostos frio-calor, luz-sombra, etc, verificando certos ritmos patentes nas estações do ano que se sucedem e repetem, uma e outra vez, e começa a criar padrões e esquemas lhe permitem entender a ordem matemática e geométrica de organização do universo celeste. Segundo Platão, o universo exibe uma ordem harmoniosa que se prolonga na eternidade através de um movimento de reiteração cíclico, pelo qual os corpos celestes realizam uma rotação circular que nunca cessa de girar consecutivamente e eis, aqui, a principal característica que serve de “modelo” à estrutura do cosmos: o *eterno-retorno* de todas as coisas. O *eterno-retorno* significa que o tempo não anda para a frente num sentido teleológico, ao invés, gira num círculo de repetição como se nunca saíssemos das mesmas circunstâncias e ouvíssemos contar uma história tantas vezes lida e revivida.

Nos seus textos, Jankélévitch serve-se tanto da imagem do *círculo* como da *linha recta* para se referir à temporalidade judaica e à grega. O percurso dos judeus para a *terra prometida*, esse reencontro com um local abençoado que, por direito, lhes pertence e iria apaziguar a alma perdida e errante desses peregrinos, pode ser descrito através de uma *recta* que apresenta uma “marcha-atrás”. Quando o homem se reconcilia com o seu destino, ele assume o papel do *Judeu errante* ou do *Filho Pródigo* que *retorna* e sente que, finalmente, encontrou o que tanto procurava. Mas de que maneira? Qual o caminho certo? A resposta é ambígua, pois o tempo é perspectivado nas duas modalidades, circular e rectilínea. Do mesmo modo que o judeu caminha em frente, motivado pela esperança, ele poderia igualmente estar em caminhando em *círculo*, sem se dar conta disso, porque a ideia do “retorno”, acima de tudo, exprime o fecho de um “ciclo”. Retornar significa que a pessoa vai voltar a algo que já lhe pertenceu, um local

²³³ Lima de Freitas, “A vinda do Salvador ao mundo santifica o tempo, dá um sentido definitivo à história, ao «processo» histórico, que desde logo abandona os círculos do eterno retorno; introduz também o valor único e irremissível de todo o acto «temporal» (só resgatável fora do tempo) e aponta para uma consumação dos tempos.”, *O Labirinto*, Cacém, Arcádia, 1975, pp. 217 - 218.

onde outrora já habitou, logo o trajecto é sobretudo uma *regressão*: o ponto de partida e o ponto de chegada são o mesmo.

*Há duas maneiras de entender este reencontro: uma é a viagem circular, e a outra é a ida e volta. Podemos rever os mesmos lugares, quer seja depois de termos feito uma volta ao mundo, quer seja retornando pelo mesmo caminho de ida... Nos dois casos, o filho pródigo retorna à sua casa natal e ao seu lar: ou bem que percorreu o ciclo completo das aventuras, das experiências e das extravagâncias, ou pura e simplesmente volta no sentido contrário. Tal como o périplo permite resumir uma ilha à sua insularidade, à circularidade de um lago ou à de um mar fechado, assim a viagem circular, após uma revolução completa, demonstra o carácter rotundo da terra: aquele indivíduo que, voltando sempre na mesma direcção e com a preocupação de nunca mais voltar por esse caminho, acaba, portanto, por voltar ao começo do seu curso. (...) a viagem circunscreve e encerra a silhueta desse objecto no seu circuito. Se o Judeu errante, alcançando a extremidade do mundo, se se encontrasse no seu ponto de partida, ele também teria circunscrito a exacta circunferência desse mundo e medido os limites dessa imensidade. Mas o caminho mais curto do reencontro é evidentemente o de ida e volta, simples e rectilíneo, sem nenhum tipo de meandros, sem desvios e contornos.*²³⁴

Como nos indica Jankélévitch, através do exemplo do *Judeu errante* ou do *Filho Pródigo*, o caminho rectilíneo da temporalidade judaica, no mesmo sentido que nos abre para um futuro imprevisível e desconhecido, em simultâneo, estabelece uma “*viagem circular*” como aquela do *eterno-retorno*. A recordação pressupõe um *retornar*, a ideia de que no processo temporal, há repetições, já que o próprio acto de recordar implica um “ir e um voltar” ao mesmo lugar. Portanto, o movimento do tempo, quer tenha propensão para o futuro, quer esteja sempre saudosos do passado que vai ficando para trás, demonstra-nos que o homem vive perturbado entre o ontem e o amanhã. Entre a

²³⁴V.J., “Il y a deux manières d’entendre cette retrouvaille: l’une est le voyage circulaire, et l’autre l’aller et retour. Car on peut revoir les mêmes lieux soit après avoir fait le tour du monde, soit en repassant par le même chemin qu’à l’aller... Dans les deux cas l’enfant prodigue retrouve sa maison natale et son bercail: ou bien il a parcouru le cycle complet des aventures, des expériences et des frasques, ou bien il rebrousse chemin purement et simplement. Comme le périplo permet de conclure à l’insularité d’une île, à la circularité d’un lac ou d’une mer fermée, ainsi le voyage circulaire, après une révolution complète, a démontré la rondité de la Terre: celui qui, tournant toujours dans le même sens et avec le souci de ne jamais revenir sur ses pas, finit par revenir pourtant au commencement de sa course, (...) le voyage circumscribit et enferme la silhouette de cet objet dans son circuit. Si le Juif errant, atteignant le bout du monde, s’était retrouvé à son point de départ, il eût circonscrit lui aussi l’exacte circonférence de ce monde et mesuré les limites de cette immensité. Mais le chemin le plus court de la retrouvaille est évidemment l’aller et retour simple et rectiligne sans méandres d’aucune sorte, sans détours ni contours”, *I.N.*, pp. 19-20.

novidade e a esperança, que nos proporciona o *devir*, esperança de um novo amanhã que se angustia com aquilo que perdeu e ao qual tenta, pela recordação, recuperar.

A filosofia jankélévitchiana vai assim digladiar-se com as duas grandes concepções temporais, a do *eterno-retorno* e a do *devir*. O mesmo já faziam os antigos gregos que dissertavam longamente sobre esta questão e que acabaram por criar posições polémicas. Colocavam a eternidade, de um lado, e a agitação do *devir*, do outro. Havia, portanto, o domínio do pensamento - *Nous* e do Ser (as realidades intemporais, metafísicas e eternas que estão fora da passagem do tempo e alheias ao movimento cosmológico do mundo dos fenómenos materiais) e havia o domínio do *Devir*, que está submetido à geração e à corrupção e torna-se objecto de estudo da Física. Nas palavras de Aristóteles, a mudança (*metabolê*), o movimento (*kínesis*), a noção de potência (*dynamis*) e de acto (*energeia*) são expressão da lei do mundo material assente no *devir* que reina na natureza.²³⁵ O tempo sentimo-lo, em primeiro lugar, no mundo físico no plano dos organismos materiais enquanto acção do movimento, cujo fim (*télos*) não é a destruição da matéria, mas sim a sua perpetuação por meio da reprodução na natureza. Nunca vemos um princípio e um fim, como afirma Lavoisier na sua famosa expressão “*na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma*”. A linha vitalista das teorias evolucionistas de Darwin considera que a força eruptiva da vida só se submete à lei da ciclicidade, nessa luta pela vida e pela sobrevivência, através da selecção dos mais capazes do ponto de vista geracional. A persistência dos *ritmos* cosmológicos, na concepção grega, está relacionada com esta noção da perpetuação da vida e da matéria (*hýle*), no sentido aristotélico, que tem a função de “causa material” criadora das inúmeras metamorfoses, deixando de ser e tornando a ser, vai sendo metamorfoseada numa coisa transitória, embora persista nessa transitoriedade. Na verdade, algumas investigações da Física contemporânea caminham no sentido de uma *energia* que subsiste para além da matéria e da morte dos corpos que nunca chega a dissipar-se e que se converte noutras formas de vida.

Nietzsche retomará o tema do *eterno-retorno* (*Ewige Wiederkunft*) com intenção de formar uma filosofia anti-teleológica, aparentemente sem rumo temporal e sem uma lei dogmática do ponto de vista moral, que irá suportar a uma “filosofia vital” que estava subentendida na própria filosofia de Schopenhauer. O termo *Vontade*, “*vis*”, traduz uma força primordial que vem do mais profundo substracto e que se ergue para a Vida. A “vontade de viver” trata-se da vida sentida como “impulso criativo” que

²³⁵ Aristóteles, *Metafísica*, 1044b 27-28.

transborda das entranhas e se exprime numa energia de dinamismo pulsional que faz eclodir os seres vivos. O desabrochar da vida desencadeia este ciclo temporal ininterrupto dos nascimentos com o seu poder interior que empurra a “pequenina semente” para o exterior... Esta força de viver vai num *crescendo* sempre mais e maior, num excesso até à sua plena afirmação e auto-realização. A imposição da vida desde a sua fase inicial meramente biológica até à formação de um corpo e sobretudo essa tensão criadora é designada, por Nietzsche, como “vontade de poder” (*Wille zur Macht*). O impulso vital não tem outra lei a não ser a regeneração da própria vida, que existe por si e para si, sem nenhuma outra finalidade senão a sua exuberância triunfante e arrebatadora. A este respeito, comenta Jankélévitch, que a filosofia de Nietzsche vive de conflagrações sucessivas onde os períodos cósmicos se curvam sobre si mesmos, de forma cíclica, na eternidade onde rolam as esferas.

Nietzsche deu o seu verdadeiro nome a este grande Ano do Devir, em que se presume como o anunciador: ein Ungeheuer. É um monstro. Uma absurdidade monstruosa gerada pela exaltação de um delírio megalómano. Eis o que acontece quando deixamos de acreditar na positividade, na eficácia produtiva, na espontaneidade do tempo: substituímos a eternidade do progresso irreversível pela eternidade de repetições e de gagueira, por um grandioso disparate. Nietzsche não costuma dizer que todos os grandes Anos são idênticos uns aos outros, nos mais pequenos detalhes, e eu sou idêntico a mim mesmo de um grande Ano para o outro? (...) A repetição infernal, de que nos fala Schopenhauer, é aqui ampliada à dimensão das idades do mundo! (...) Para Nietzsche e, parece que para Charles Andler, o seu mais profundo comentador, não haveria outra alternativa do que o retorno eterno ou a degradação da energia: é que a conservação da energia, através de múltiplas metamorfoses, era a coisa mais importante, para Nietzsche. Nada se perde, e o eterno retorno é suposto subtrair-nos ao nada e à fugacidade do devir. (...) Raciocinamos como se a degradação e irreversibilidade fossem sinónimos: mas uma irreversibilidade criadora não é por si mesma, à fortiori, infinitamente mais do que conservadora? ²³⁶

²³⁶V.J. “Nietzsche a donné son vrai nom à cette grande Année du devenir dont il se prétend l’annonciateur: *ein Ungeheuer*. C’est un monstre; une monstrueuse absurdité enfantée dans l’exaltation d’un délire mégalomane. Voilà ce qui arrive quand on cesse de croire à la positivité, à l’efficacité productive, à la spontanéité du temps: on remplace l’éternité du progrès irréversible par une éternité de redites et de bégaiement, par une grandiose radotage. Nietzsche ne dit-il pas lui-même: toutes les grandes Années sont identiques les unes aux autres dans les plus petits détails et je suis identique à moi-même d’une grand Année à l’autre? (...) La répétition infernale dont parle Schopenhauer est ici élargi aux dimensions des âges du monde! (...) Pour Nietzsche et, semble-t-il, pour Charles Andler, son plus profond commentateur, il n’y aurait d’autre alternative que le retour éternel ou la dégradation de l’énergie: c’est que la conservation de l’énergie à travers de multiples métamorphoses était pour Nietzsche la chose la plus importante; rien ne se perd, et l’éternel retour est censé nous soustraire au néant et à fugacité du devenir. (...) On raisonne comme si dégradation et irréversibilité étaient synonymes: mais

O *eterno-retorno* é a vida que retorna consecutivamente e compulsivamente que, na perspectiva de Jankélévitch já não será o “retorno do mesmo”, mas do inteiramente novo, do *diferente* cheio de força e positividade. Trata-se do retorno do *irreversível* em progresso, em dinamismo poiético e criacionista. Deleuze em *Différence et répétition*, comenta Nietzsche e tal como Jankélévitch, observa que no movimento sucessivo da vida, na repetição dos seus ciclos, a única coisa que permanece é a *lei da mudança* em si mesma que nunca pode parar. O próprio retornar é o ser do *dever* e aquilo que é selecionado, pelo retorno, será apenas o que se torna capaz de afirmar a sua diferença – a *potência* primeira constituída no acaso do encontro entre duas ou mais forças de natureza intensiva, activas e reactivas. Não existem, deste modo, identidades previamente estabelecidas. Cada retorno é um “jogo”, um novo “lance de dados” que pressupõe uma dissipação da identidade e a dissolução do sujeito. O retornar torna-se uma criação do novo a partir das diferenças que vão ao limite da sua potência, a verdadeira força da metamorfose que expulsa do seu movimento toda identidade afirmativa.

A Filosofia e a Estética do Romantismo alemão foram sensíveis às forças selváticas da natureza que deram início ao Vitalismo na linha de Schopenhauer e de Nietzsche. A própria noção de *Inconsciente* (*Unbewusstsein*), que começa a ganhar alento sobretudo a partir da *filosofia do inconsciente* de Eduard von Hartmann, parece apontar para um processo destrutivo do mundo orientado para um estado final, onde o Inconsciente é a substância metafísica única, composta da combinação mútua de um princípio lógico (a *Ideia*) e de um princípio ilógico (a *Vontade*). Antes do princípio do “processo do mundo”, a Vontade permanecia num plano ideal numa eternidade *atemporal*, livre de querer ou não-querer actualizar-se. No entanto, quando se deu a Criação do universo, a Vontade “quis” e impôs-se, sem nenhuma justificativa racional, manifestou um “querer vazio” através de uma intenção volitiva desprovida de conteúdo, mas que tomou a iniciativa da Criação. No momento em que o “querer vazio” conseguiu unir-se à *Ideia*, o “processo do mundo” desencadeia-se. A auto-posição do Ser (o “Motor-imóvel” de Aristóteles) despoleta todo o movimento e a acção temporal posterior. A mesma Vontade primordial que vemos, por exemplo, nos versos de Pessoa “*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.*”²³⁷ De acordo com Hartmann, no conceito

une irréversibilité créatrice n'est-elle pas, à fortiori, infiniment plus que conservatrice?”, *I.N.*, pp. 107 - 108.

²³⁷ Fernando Pessoa, *Mensagem*, Aveiro, Estante Editora, 2010, p. 65.

de “processo do mundo” está contido analiticamente o de “início do mundo”, à revelia de Schopenhauer, que rejeita a idealidade do tempo e não concebe esta necessidade lógica de um “processo”. Se o tempo é real, então deve haver um processo do mundo com um início e um fim absolutos. Do tempo negado em Schopenhauer, Hartmann passa directamente ao tempo orientado e teleológico segundo a ideia de *processo* e *progresso* da vida, que se torna incompatível com a ideia de infinitude e de eternidade. O movimento do universo decorre no tempo e pressupõe a existência de uma realidade temporal orientada, embora a Vontade originária esteja fora do tempo e não se submeta a ele.

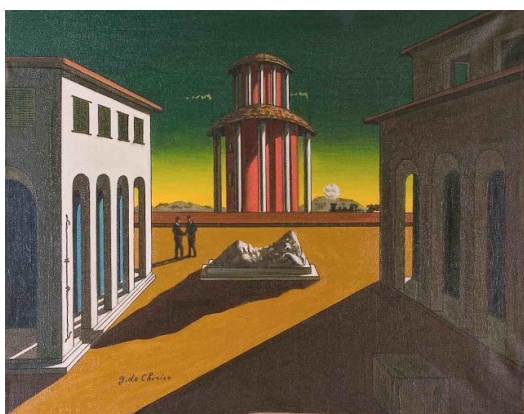
De qualquer modo, permanece a questão de como explicar a existência do tempo entre a eternidade da Vontade (fora do processo temporal) e o impulso inconsciente que obriga o ser manifestar-se no seu *devir*. Como situar o tempo entre a intemporalidade do *Nous* e a sucessiva geração do *Devir*? O que é o tempo? Que realidade lhe poderá ser atribuída? Este conflito complexo é abordado numa obra igualmente complexa, o *Parménides* de Platão. Como é que “*aquilo que é*” deixa de ser? E como é que “*aquilo que não é*” pode passar a ser? Raciocinamos de um modo que não seria coerente para a mentalidade dos gregos, na medida em que “*aquilo que é*” nunca poderia deixar de o ser e “*aquilo que não é*” também não pode passar a ser. Do nada, nada poderá advir (segundo o pensamento da escola dos eleatas). Então, como se explicam os acontecimentos no tempo? Como se pode entender o movimento e a mudança? Como integrar as mudanças do mundo sensível com a concepção de eternidade do mundo inteligível? O diálogo retira as consequências e conclusões das duas premissas “*O Uno é*” e o “*O Uno não é*” (consequências em relação a si próprio e em relação às outras coisas). A questão a saber é a seguinte: que tipo de comunicabilidade poderá existir entre as duas dimensões do Uno e do Múltiplo, da Metafísica e da Física? Entre a “eternidade” e a “temporalidade da geração e da mudança” haverá um elo de ligação? Um ponto de comunicação que permite interligar as duas realidades? O Ser parece afastar e excluir imediatamente o Não-Ser como opostos que se repulsam e sem possibilidade de coexistência. A perspectiva monista não aceita o *sensível* nem a geração no tempo. A corrupção do *sensível* não passa de uma ilusão que se encaminha para o Não-Ser. Porém, “*os objectos movem-se...*”, dizia Diógenes o Cínico, caminhando de um lado para o outro, enquanto Zenão de Eleia expunha as suas aporias contra o movimento. Nesse movimento, as coisas mudam de posição, deixam de ser e voltam a ser? Existirá a tal *substância* ou o substracto aristotélico (*hypokheimenon*) que

subsiste a qualquer variação, sem se alterar perante o movimento e permanecendo sempre o mesmo? O que torna uma coisa aquilo que é? O que é o “*ente enquanto ente*”? E como explicar o movimento neste contexto? A possibilidade de uma geração? E o tempo que acompanha este processo será algo que se orienta num *continuum* temporal ou num *descontinuum* pontilhado em vários momentos sucessivos fragmentados? As preocupações que ocupavam os primeiros filósofos são *aporias* que continuarão a perturbar-nos e suscitam diferentes respostas e tomadas de posição.

*O eterno retorno é uma ideia misteriosa e, com ela, Nietzsche pôs muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo se vai repetir como foi vivido e que tal repetição ainda se vai repetir indefinidamente! O que significa esse mito insensato? (...) Se cada segundo de nossa vida deve repetir-se um número infinito de vezes, estamos pregados na eternidade como Cristo na cruz. Essa ideia é atroz. No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma responsabilidade insustentável. É isso que levava Nietzsche a dizer que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos (das schwerste Gewicht). Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza? O mais pesado dos fardos nos esmaga, verga-nos, comprime-nos contra o chão. Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o a voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semi-real, e leva seus movimentos a ser tão livres como insignificantes. O que escolher, então? O peso ou a leveza? Foi a pergunta que Parménides fez a si mesmo no século VI antes de Cristo. Segundo ele, o universo está dividido em pares de contrários: a luz/a escuridão; o grosso/o fino; o quente/o frio; o ser/o não-ser. Ele considerava que um dos pólos da contradição é positivo (o claro, o quente, o fino, o ser), o outro, negativo. Essa divisão em pólos positivo e negativo pode nos parecer de uma facilidade pueril. Excepto em um dos casos: o que é positivo, o peso ou a leveza? Parménides respondia: o leve é positivo, o pesado é negativo. Teria ou não teria razão? A questão é essa. Só uma coisa é certa. A contradição pesado/leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições.*²³⁸

²³⁸Milan Kundera, “The idea of eternal return is a mysterious one, and Nietzsche has often perplexed other philosophers with it: to think that everything recurs as we once experienced it, and that the recurrence itself recurs ad infinitum! What does this mad myth signify? (...) If every second of our lives recurs an infinite number of times, we are nailed to eternity as Jesus Christ was nailed to the cross. It is a terrifying prospect. In the world of eternal return the weight of unbearable responsibility lies heavy on every move we make. That is why Nietzsche called the idea of eternal return the heaviest of burdens (*das schwerste Gewicht*). If eternal return is the heaviest of burdens, then our lives can stand out against it in all their splendid lightness. But is heaviness truly deplorable and lightness splendid? The heaviest of burdens crushes us, we sink beneath it, it pins us to the ground. But in the love poetry of every age, the woman longs to be weighed down by the man's body. The heaviest of burdens is therefore simultaneously an image of life's most intense fulfillment. The heavier the burden, the closer our lives come to the earth, the more real and truthful they become. Conversely, the absolute absence of a burden causes man to be lighter than air, to soar into the heights, take leave of the earth and his earthly being, and become only half real, his movements as free as they are insignificant. What then shall we choose? Weight or lightness? Parmenides posed this very question in the sixth century before Christ. He saw the world divided into

A tensão existente entre *eternidade* e *devir*, entre o *pesado* e o *leve*, na análise tão bem elaborada de Milan Kundera, demonstra-nos que a aporia angustiante do pensar dialéctico sem fim, parece pôr-nos em contacto com um mundo de contradições sem solução satisfatória que desespera os filósofos. Esta atmosfera melancólica que se vai criando, do ponto de vista artístico, está bem patente na chamada *Pintura Metafísica* dos quadros simbolistas de Giorgio De Chirico. As suas paisagens quase desertas, estáticas, lúgubres e melancólicas são um sintoma do ensimesmamento dos filósofos. Em *Piazza d'Italia*, a solidão só é interrompida pelo diálogo entre dois indivíduos que permanecem de pé junto à estátua de mármore de *Ariadne*. Mas é um diálogo sempre em aporia, que não permite “desatar o nó”, pois a petrificação sob o *olhar de Medusa*, mantém-nos estacionados na eternidade (típica da escola dos eleatas). O “tempo parado” na arquitectura grega, exhibe-se no “*mármore branco do Parthénon*”, repetia Georg Simmel, que via na Arquitectura uma cristalização matemática do visível. No primeiro plano de “*The Soothsayer's Recompense*”, contemplamos a “estátua” iluminada e vislumbramos, no horizonte, o fumo da chaminé do “comboio a vapor”, sugerindo o vento e o movimento mecânico, alusão à máquina e à vida moderna no seu interesse pela agitação dos ritmos e pelo dinamismo dos movimentos.



Giorgio De Chirico
Piazza d'Italia, 1961.



Giorgio De Chirico
The Soothsayer's Recompense, 1913.

Nas suas obras, De Chirico consegue conjugar o *estático* com o *dinâmico* num

pairs of opposites: light/darkness, fineness/coarseness, warmth/cold, being/non-being. One half of the opposition he called positive (light, fineness, warmth, being), the other negative. We might find this division into positive and negative poleschildishly simple except for one difficulty: which one is positive, weight or lightness? Parmenides responded: lightness is positive, weight negative. Was he correct or not? That is the question. The only certainty is: the lightness/weight opposition is the most mysterious, most ambiguous of all, “Part one: Lightness and weight”, *The Unbearable Lightness of Being*, trad. inglesa Michael Henry Heim, N.Y., Perennial Classics, 1999.

mesmo plano de ser e põe a metafísica do invisível em contacto a visibilidade das suas telas. Não poderíamos deixar de notar que a imagem de *Ariadne* remete-nos para outra imagem, a do *labirinto* complicado. É a mulher que nos revela o segredo do *fio* que permitia sair dos becos sem saída, os “*caminhos que não levam a parte alguma...*” (*Holzwege*, na expressão de Heidegger). O amor de *Ariadne* traz a solução da aporia, na condição de preservarmos o tal clima de *Je-ne-sais-quoi*. *Ariadne* ensinou o seu amado a sair do labirinto e a enfrentar o Minotauro, embora tenha ficado sozinha e abandonada numa posição expectante, à semelhança de *Psykhê* que viu o amado *Eros* evaporar-se diante de si. O tempo, na sua dimensão aporética, procura constantemente a *síntese* do *eterno* e do *devir*, e talvez precisemos de aguardar esse auxílio de *Ariadne*, de maneira a desembaraçarmos os nós.

Platão compreendia o tempo como “*imagem móvel da eternidade imóvel*”. Essa eternidade no universo dos planetas e das esferas celestes é intra-fenomenal e afecta a vida dos humanos, o que levou ao desenvolvimento da Astronomia e à curiosidade pela Astrologia que se reflectia nas primeiras Cosmogonias. Para ele, o universo era um corpo esférico com um movimento de rotação circular e, ao segmentar essa trajectória, teríamos a possibilidade de medi-lo. A necessidade de encontrar uma “medida” pressupunha, uma periodicidade estável (no Monismo) onde o *eterno* entra em contacto com o *movimento*. De maneira a estabelecer este ponto de contacto, Platão vai sugerir a *teoria da participação*, muito valorizada na Filosofia Medieval, que consegue encontrar este ponto de união entre o Ser (as realidades transcendentais, intemporais e abstractas) e a constante multiplicidade do *devir* que “participa” desse Ser que nos ultrapassa. O *toque* da transcendência na imanência através de um cruzamento de dois planos que, em vez de se repelirem, necessitam um do outro, tal como o Uno e o Ser necessitam do Múltiplo e do Não-Ser. A *teoria da participação* (*methéxis*) enlaça Ser e Não-Ser numa nova concepção onde deixa de existir antagonismo e passa a haver uma diferenciação entre graus de ser. Jankélévitch esclarece que, no *Sofista*, Platão escreve que o Não-Ser é o *outro* em relação ao Ser, o *outro* que cria o contraste, por isso verdadeiramente ele “é” e precisa de ser alguma coisa, caso contrário não teria realidade para se intitular “Não-Ser”. Se o designarmos de “vazio”,²³⁹ “absurdo” ou “ausência de ser” estamos a

²³⁹O Não-Ser não se relaciona com a noção de “vazio”. O mesmo raciocínio de Platão verifica-se no Budismo: Jeffrey Hopkins, “Emptiness in all four Buddhist schools is a ‘self-emptiness’, but this does not mean that the objects are empty of themselves. If objects were empty of themselves, then no object, not even an emptiness, would exist. Rather, ‘self-emptiness’ in the Prāsangika system specifically refers to an object’s lack of its own inherent existence.”, *Meditation on Emptiness*, London, Wisdom Publications,

incorrer num grave erro.

Fica entendido que a aparência não é a essência, mas ela é, partitivamente, alguma coisa da essência: possui algo de essencial nela mesma; como o não-ser, segundo o “Sofista”, é outra coisa que o ser. Assim o aparecer é outra coisa, ou seja, alguma coisa. (...)

O “Sofista” não estava enganado quando, alegando o ser relativo ao não-ser, pretendia salvar o princípio vital da alteridade, e com este, a predicação em geral. (...) O existente é, porque ele “não é” senão aquele que é: esta lei do “qualquer coisa” e de “alguma coisa” vai de acordo com a afirmação de que inumeráveis negações virtuais se reduzem e determinam na sua univocidade. A positividade, sem a mistura do Não, não poderia ser, então, uma relação.²⁴⁰

De acordo com Platão, o “Não-Ser é ” e faz parte da Ontologia enquanto alteridade do mesmo. Seguindo o seu raciocínio, as coisas do mundo sensível existem e participam do Ser, apesar dos entes se organizarem numa hierarquia, segundo a qual uns estão mais próximos das Arquétipos do que outros. Os Arquétipos e o *Logos* é que possibilitam o entendimento das coisas sensíveis, que não são em si mesmas. No texto de *Parménides*, várias hipóteses são debatidas num discurso dialético sem se conseguir alcançar uma solução exacta. Ao longo do diálogo, estabelecem-se várias premissas, “o *Uno* participa do Ser”, “o *Uno* admite contrários”, assim como “as outras coisas admitem o seu contrário”, “nada se pode afirmar das coisas se elas não participam do ser”, “o *Uno*, mesmo não sendo, participa do ser”, “o *Uno* não sendo e não participando do ser, nada se pode afirmar dele”, “as outras coisas recebem seus contrários e tudo, assim, se afirma”, “as coisas não sendo e não participando do ser, nada se pode afirmar delas”, etc. À primeira vista, a única conclusão seria optar por um “tudo ou nada”. Para encontrar uma saída desta aporia, Platão fala-nos da relatividade do mundo sensível contra a noção de *Uno* absoluto da Escola Eleática. Se *Parménides* afirmava a existência do *Uno* e *Heraclito* considerava que “as coisas são e não são” no seu *dever*, a única maneira de se conciliar os dois extremos será a *méthexis*. O sensível

1983, p. 35.

²⁴⁰V.J. “C’est entendu, l’apparence n’est pas l’essence, mais elle est, partitivement, quelque chose de l’essence: il y a de l’essentiel en elle; comme le non-être selon le *Sophiste* est autre chose que l’être, ainsi l’apparaître est autre chose, c’est-à-dire quelque chose.”, *P.P.*, p. 14. / “Le *Sophiste* ne s’y trompait pas lorsque, alléguant l’être relatif du non-être, il prétendait sauver le principe vital de l’altérité, et avec lui, la prédication en général. (...) L’existant est parce qu’il n’est que celui ou ce qu’il est: cette loi du «quelque chose» et du «quelqu’un» vaut aussi bien pour l’affirmation que d’innombrables négations virtuelles rétrécissent et déterminent en son univocité. La positivité sans mélange de Non ne peut donc pas être une relation.”, *P.P.*, p. 106.

participa do inteligível, mas não se dá uma mistura ou confusão de naturezas, coexistem numa comunidade de diferentes, de identidades semelhantes e dissemelhantes entre si. As coisas não estão parcialmente ou, em parte, nas Ideias, são elas mesmas portadoras de uma essência singular (a *ousia* aristotélica), que se aproxima de um Arquétipo, embora não seja o Arquétipo em si mesmo.

Platão socorria-se de uma outra expressão, *homoiōsis*, para exprimir a comunhão dos entes e a sua conformidade (nas palavras de Jankélévitch “conformação”) com o “modelo exemplar” pela assimilação ou *adequatio*. No Cristianismo, a aproximação dos Arquétipos era vista como um “dom”, que Deus doa a todas as criaturas com a finalidade de as fazer “re-ligar” (religião, religação) novamente com o Criador, razão pela qual Jankélévitch considera que os entes são “estados de graça” ou “instantes de graça”. É a *doutrina da graça* que tinha sido perdida com o *pecado original*, mas que poderia ser refeita num caminho ascético de redenção. A frase latina “*similia similibus cognoscuntur*” afirmava esse antigo princípio de Empédocles de que “*os semelhantes são conhecidos pelos seus semelhantes*”.

*Seja lá o que for, estamos bem fundamentados para falar aqui de um “estado de graça”, seja entendido que este “estado” não é mais crónico do que um estado pontual: estado de graça, ou melhor, “instante de graça” será, à letra, o instante de uma vida conforme à gratuidade da pura eferência posicional; e nós dizemos conformidade onde deveria mesmo dizer conformação – conformação e, melhor que semelhança, fulgurante assimilação: dizemos que esta “haplose” é uma “homoeosis”, dando à imitação transformadora não o sentido definitivo e charlatanesco de uma deificação, mas o sentido uma experiência súbita quase inexistente. Sim, a pureza não se revela senão aos puros, mas essas almas puras, mas essa revelação em si mesma, são a entrevisão desaparecida e a muito decepcionante pureza de um milionésimo de segundo!*²⁴¹

Na Igreja Ortodoxa emprega-se o termo “deificação” ou *theōsis* para vincar esta *homoiōsis theōi* platónica. Todos os homens “participam” e têm a possibilidade estar em

²⁴¹V.J. “Quoi qu’il en soit on est bien fondé à parler ici d’un «état de grâce», étant entendu que cet «état» n’est pas plus chronique qu’un état de pointe: l’état de grâce, ou plutôt l’*instant de grace*, serait à la lettre l’instant d’une vie conforme à la gratuité de la pure efférence positionnelle; et nous disons conformité où il faudrait même dire conformation – conformation et, plutôt que ressemblance, fulgurante assimilation: disons que cette «haplose» est aussi une «homoeose» en donnant à l’imitation transformatrice non pas le sens définitif et charlatanesque d’une déification, mais le sens d’une soudaineté presque inexistente. Oui, la pureté ne se révèle qu’aux purs, mais ces âmes pures, mais cette révélation elle-même sont l’évanouissante entrevison et la très décevante pureté d’un millionième de seconde!”, *P.P.*, pp. 119 - 120.

sintonia com o divino, porque o indivíduo foi criado à “*Imagem e Semelhança*” de Deus. Não obstante, convém sublinhar que *participar* não é *identificar-se com...* pois refere-se à *presença* de uma Ideia e não à identidade do sujeito com a Ideia. Na realidade do *devir*, o Ser não é movimento, nem repouso, nem inteligência ou alma... essas coisas participam do Ser e unem-se a ele – “unem-se sem se confundir” – eis o que consiste o mistério da participação. Platão gera uma hierarquia do *sensível* ao mais *inteligível*, a mesma *ordem* que será usada na Filosofia Medieval que posiciona Deus no topo dessa *scala coeli*, desde os degraus mais terrenos numa ascensão progressiva até aos confins do “Reino de Deus” impalpável e invisível na esfera celeste. Mediante a *méthexis*, Platão consegue trazer o Não-Ser para o âmbito filosófico e não nega a sua existência, ao passo que Aristóteles prefere somente referir-se ao Ser. Em todo o caso, quando afirma que o ente “*diz-se de muitos modos*” (quantidades, qualidades ou afecções) estabelece *categorias* com a finalidade de investigar a pluralidade dos entes. Assim, também ele se vai distanciar do Monismo de Parménides e da Escola de Eleia.

Como estudar o “ser em geral” – a intenção da Metafísica – seria uma tarefa impossível dado que o Ser está presente em tudo o que existe, investigam-se os entes enquanto tal, o modo como o Ser se manifesta neles e torna-os naquilo que são.²⁴² Ora os entes devem a sua existência ao Ser, devido ao facto de lhes ser atribuída uma *substância* que *subjaz ao ente* e resiste à passagem do tempo, à mudança e ao movimento, ou seja, o que não se predica de nenhuma outra coisa e só diz respeito àquela essência.²⁴³ Logo, o *devir* é inimigo da *essência* que está para além e resiste invariavelmente a toda e qualquer modificação. A *substância*, o elemento *primário* do ente, é vista precisamente a partir do elemento que jamais varia (como as “rosas” que nascem nas mais diversas cores, cores que são *predicados* meramente *acidentais*, mas permanecem rosas na *essência*). Deve haver algo que seja típico da “essência da rosa” e que não se confunde com nenhuma outra flor.²⁴⁴ Já no caso da filosofia de Leibniz, que

²⁴²Aristóteles, *Metafísica*, 1, Livro Γ, 1003a 21-22.

²⁴³Aristóteles, *Metafísica*, 1, Livro Z.

²⁴⁴Consultar o breve estudo monográfico, muito esclarecedor, de António Pedro Mesquita: “Ora o que justamente essa experiência nos dá é a incontornável evidência da singularidade do indivíduo de entre o conjunto de tudo o que dizemos ser, a qual supõe, por isso mesmo, a distinção, nesse conjunto, dos indivíduos, que são o que propriamente é, e daquilo que, de modos irredutivelmente distintos, diz o que esses indivíduos são e que unicamente *é* enquanto é (dito) desses indivíduos. Razão por que podemos afirmar, com Aristóteles, que a categoria «o que é» visa o que o indivíduo é *simplesmente*, enquanto que todas as restantes expressam modos qualificados de interrogar o que ele é (segundo a qualidade, a quantidade, o lugar, etc), de tal forma que, a esta nova luz, é sempre a pergunta «o que é?» que, a seu modo, cada uma das categorias veicula, muito embora de modo simples no caso da categoria primeira e de modo qualificado no caso das categorias segundas.”, “Platão e Aristóteles. Duas teses sobre a Substância e as Categorias”, *Revista Philosophica* n.º 7, Lisboa, CFUL, 1996, p. 94.

absorve aspectos do aristotelismo, a situação é ainda mais difícil: as rosas mantêm uma essência geral, comum a toda rosa enquanto flor, só que *aquela rosa bela e vermelha* é única na sua *singularidade*. O seu predicado (o belo e o vermelho) deixa de ser um acidente para estar *inerente* ao sujeito (*praedicatum inest subjecto*). A *rosa vermelha* assemelha-se a outras rosas, porém, nenhuma é igual *àquela rosa*. É *aquela* e não outra. Esta exigência do pormenor, que atende ao mínimo detalhe, indica que a substância não é uma essência colectiva das “rosas em geral”, havendo um elemento íntimo e diferenciador que não se partilha nem se pode igualar. Por essa razão, a *substância* incorruptível em Aristóteles, que não se degrada com a passagem do tempo e permanece igual a si mesma para lá dos predicados accidentais, passará a ser definida, por Leibniz, como *mónada* incorruptível que abarca todas as suas *propriedades*. O que era considerado accidental ou contingente, pela antiga Metafísica, pertence agora à *mónada*. O predicado passa a incluir, na substância individual, todas as ações possíveis e todos os futuros contingentes.

Por exemplo, o que é o Homem essencialmente?

*A noção de homem entra como sujeito em inúmeras definições parciais, ou seja, recebe uma infinidade de atributos virtuais onde cada um, tomado isoladamente, demonstra ser fragmentário e insuficiente; ou vice-versa: uma infinidade de epítetos circunstanciais e de adjetivos periféricos podem tornar-se atributos do sujeito se os relacionarmos a esse sujeito por uma cópula; mas o sujeito ele mesmo, em si mesmo, é sempre “outro” e sempre “para lá”, mas a essência do sujeito que é todos esses predicados e que tem todas essas maneiras de ser é, em si mesma, um mistério. Se definir é simplesmente classificar, a essência deixa-se definir ao mesmo tempo que ela serve para definir as existências: mas aquilo que é a ipseidade da essência em si mesma, nós não podemos mais dizê-la; e por consequência, mesmo o facto da essência não é mais definível, nem se pode subsumir nem atribuir.*²⁴⁵

Jankélévitch vai deparar-se com toda a *história do ser* da filosofia ocidental e

²⁴⁵V.J., “Par exemple, qu’est-ce que l’Homme essentiellement? La notion d’homme entre comme sujet dans innombrables définitions partielles, c’est-à-dire reçoit une infinité d’attributs virtuels dont chacun pris à part s’avère fragmentaire et insuffisant; ou vice versa: une infinité d’épithètes circonstanciées et d’adjectifs périphériques peuvent devenir attributs du sujet si on les rapporte à ce sujet par une copule; mais le sujet lui-même en lui-même est toujours *autre* et toujours *par-delà*, mais l’essence du sujet qui est tous ces prédicats et qui a toutes ces manières d’être est une elle-même un mystère. Si définir c’est simplement classer, l’essence se laisse définir en même temps qu’elle sert à définir les existences: mais c’est qu’est l’ipseité de l’essence en elle-même, nous ne pouvons plus dire; et par conséquent le fait même de l’essence n’est plus définissable ni subsumable ni attribuable.”, *P.P.*, p. 135.

tem em consideração a problemática levantada acerca da questão do tempo e conhece bem os caminhos e as respostas da antiga Metafísica. Quando ele se dirige ao leitor perguntando “*O que é o Homem?*” pretende começar a introduzir uma nova linha de raciocínio em alternativa à Metafísica tradicional. As suas ideias não são completamente originais, porque muitas questões já haviam sido levantadas, muitos séculos antes, no antigo Estoicismo, que nos legou formidáveis considerações a respeito da Ontologia, da Lógica e da Linguagem. Os estoicistas eram tão evoluídos e perspicazes que conseguiram até antever a “lógica proposicional” da contemporaneidade e Jankélévitch serve-se do pensamento de outrora para expor o seu sentimento de revolta contra a “Filosofia Primeira” clássica.

Aristóteles via no conceito o elemento primordial, cujo predicado lhe é atribuído para definir a sua essência. Para que haja conceito deve haver uma linguagem que funcione em uníssono com os objectos e supõe-se que as palavras possam efectivamente dizê-los através de uma espécie de *isomorfismo* entre a linguagem e o mundo. Os estóicos não confiam nessa ligação directa da linguagem e estabelecem um patamar intermédio entre o conceito e a coisa, aquilo que designam de *exprimível* – *Lekton*. O termo que provém do verbo grego *legein* e do latim *legere* diz respeito ao conteúdo de um pensamento, o significado e o sentido, a concretização desse pensamento na palavra, portanto, uma questão semântica. Como sabemos, a realidade está repleta de significados e de relações entre as coisas que são dotadas de racionalidade e razoabilidade lógica. Pelo *Lekton*, o homem coloca o *logos* em acção e nomeia *atributos* na sua actividade predicativa constante. Esse diálogo com o mundo só será compreendido se a linguagem, que o sujeito usa, for partilhada por uma comunidade de ouvintes que possam “descodificá-la” e responder a essa interpelação, pois a *interpretação das coisas* comunicada pela linguagem pressupõe um código linguístico em comum. Neste processo, o *legein* lê, interpreta, configura o mundo, e tenta “reunir” ou “colher o ente” como se “*colhe uma flor no campo*”. A questão é que a natureza em permanente mutação, não é colhida de uma só vez e tende a escapar da linguagem. Explica Jankélévitch, que devido à condição temporal a que estamos submetidos, nela, “*o tempo não tolera predicados definitivos.*”²⁴⁶ O sujeito vê-se assim obrigado a formar “atributos móveis” que imitam a agitação da natureza e não se referem a essências estáticas facilmente “baptizáveis”. A mobilidade cria uma ruptura com a categorização dos seres a partir da *substância* fixa: as coisas manifestam-se em “*maneiras de ser*”.

²⁴⁶ V.J., “Le temps ne tolère pas les prédicats définitifs.”, *H.B.*, p. 37.

Aristóteles pressentiu o problema quando escrevera que os entes se dizem de “muitos modos” e Leibniz via esta mutabilidade ao falar da mónada como um conjunto de *relações*. Então, os estóicos afirmam que as proposições mais credíveis são aquelas que usam um verbo transitivo. Em vez de dizermos “*a árvore é verde*” diz-se “*a árvore verdeja*” e se realiza na sua própria actuação. A predicação assente na cópula do verbo “ser” deixa de ser relevante na indicação de uma relação de identidade dado que o importante é a *acção*, o “fazendo” do “fazer”, o que actua no presente.²⁴⁷ Os atributos dos seres não estabelecem mais “epítetos” e são dinamizados por verbos que indicam “actos” (“*contra factos não há argumentos*”). A simples predicação, por si mesma, pode não mencionar nada acerca da essência do objecto, acrescenta Jankélévitch, que é necessário impor-se uma *acção* e um *facto* correspondente.

O *Lekton* faz parte da *teoria dos incorporais* estóica, um sistema delicado e por demais complexo para ser tratado de uma forma superficial e não cabe nesta investigação uma explicitação desta teoria. Em todo o caso, gostaríamos de salientar que Jankélévitch reconhece o mérito do Estoicismo na queda do *substancialismo* e na denúncia do carácter “duvidoso” da linguagem. Se o raciocínio lógico medeia a nossa relação com o mundo, esse raciocínio depende de uma linguagem, em consequência, a Lógica torna-se equivalente a uma “teoria da linguagem” (uma Dialéctica e uma Retórica). Os estóicos alertaram-nos para a dificuldade da ‘atribuição-predicação’ e os problemas que derivam do código linguístico. E a questão levanta-se também a outro nível. O problema não assenta apenas da diversidade do *devoir* que não pára quieto e que não se deixa “reter” na linguagem. O sujeito que nomeia *atributos* exprime-os de acordo com seu próprio pensamento que pode, ou não, coincidir com a realidade. Para que o atributo *exprimível* seja verdadeiro, precisa necessariamente de possuir uma “referência” a uma *acção*, tal como na lógica de Frege, o “sentido” (*Sinn*) de uma proposição só é válido se houver “referente” (*Bedeutung*). Entre “a coisa representada” (o significado, o representado, *semainomenon*), “aquele que cria a representação” (o significante, o intérprete, *semainon*) e a própria “coisa existente” (o objecto exterior, *tynkanon*, a exterioridade do *contexto*) na conjugação das três instâncias, ocorrem imensos enganos provocados pela capacidade imaginativa do homem, por erros de percepção e pelas deficiências da linguagem que originam as maiores falácias.

²⁴⁷Émile Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Librairie Alphonse Picard & Fils, 1907, p. 20.

Jankélévitch vai criticar os constrangimentos provocados pela noção de “definição” aristotélica. A própria expressão *definir*, na origem etimológica, é profundamente empobrecedora e restritiva. No grego, *definir* equivale a “delimitar” e a impor um limite (*péras*) que circunscreve o sujeito à esfera de si mesmo, fecha-o, classifica-o e submete-o a uma avaliação segundo a sua existência. Mas o que pertence à *ipseidade* de uma essência permanece oculto e não se revela na sua totalidade, sobretudo não é susceptível de ser dito, visto que o nome funcionaria como um “rótulo” (*label* na filosofia de Wittgenstein), que condiciona a experiência do sujeito. A atribuição de um nome limita o contacto que temos com o objecto e cria, de antemão, uma determinada expectativa. A pouco e pouco, perdemos o nosso olhar puro e inocente, condicionados de tal maneira por toda uma série de expectativas, hábitos, ideias que nos foram inculcadas desde a mais tenra idade. Ao respondermos à pergunta “o que é isso?” deixa de haver estranheza e ignorância em direcção ao *novo* que deveria despertar o nosso espanto. É certo que a resposta preenche lacunas e apazigua a insatisfação ou a angústia do “território desconhecido”, consegue proporcionar um alívio e uma segurança, contudo, limita-nos com um “ponto final” conclusivo. A “definição” representa um “muro”, uma fronteira entre dois territórios, aquele que está dentro dos limites resguardado pela segurança do conhecimento (o *definido*) e aquele que excede o limite (o *apeiron*). A região indeterminada que ainda não se categorizou, põe-nos em contacto com o mundo selvático e aterrador, que clama pela nossa curiosidade e criatividade. O *apeiron* que se reflecte na infinidade dos mundos e do universo desconhecido, dirige-se à parte irracional da nossa alma (o *alogon*) que não foi iluminada pelo *logos* e jaz na sombra, poderíamos dizer, do *Inconsciente*.

Na obra de Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, as dificuldades geradas no domínio da Lógica e da Linguagem passam para o domínio da Estética e da Teologia através do conflito entre *ídolo* e *ícone*. A função do *ídolo* (semelhante à “definição” aristotélica) tende a fixar e a cristalizar o olhar do sujeito impedindo que haja uma abertura. O olhar limitado pela imagem que o seduz, não se transforma, devido ao poder absorvente e obsessivo da imagem que comprime e obscurece a visão humana. A beleza de uma imagem pode erguer uma barreira à manifestação da Transcendência, substituindo-a por um ídolo que nos distrai, a partir do momento em que deixa de ser *símbolo*. Quando a imagem não aponta mais para o Invisível e se apresenta petrificada como a coisa em si, restringe o espectador. Ao contrário, o verdadeiro *ícone* cria simbolicamente uma imagem “transparente” por onde se vislumbra a luz da

Transcendência e serve de ponto de apoio para um outro patamar que não a “coisa” do ídolo-objecto opaco. O mesmo, diz Marion, acontece com a “ideia de Deus” que não suporta ser delimitada por uma única “definição”, quer seja imagem ou nome.²⁴⁸ Definilo inclusive como “Ser” seria estar a dar-lhe uma conotação sobrecarregada por uma determinada “história da filosofia”, mais uma vez associada à questão da essência e do substancialismo. Daí Jean-Luc Marion considerar que o Ser não convém à definição de Deus.²⁴⁹ Em conformidade, Jankélévitch escreve no seu texto *“aquilo que é a ipseidade da essência em si mesma, nós não podemos mais dizê-la; e por consequência, mesmo o facto da essência não é mais definível, nem se pode atribuir ou subsumir”*. Deus não é, explica-nos o autor, um Ser naquele sentido da substância perene. Ele não é, nem deixa de ser, e será mais coerente considera-lo como o totalmente *Outro*, *Aquele* em relação ao qual nada se consegue dizer...

O Absoluto não é qualquer coisa que é. O Ele-mesmo, sendo um sujeito puro, não é qualquer coisa, isto ou aquilo, quer seja aquele-que-é por excelência, quer sejam todas as coisas. O Ele-mesmo não é um “sendo”, por outras palavras, nunca é o sujeito de inerência de uma cópula, a que chamamos atributo. E Ele não só não é qualquer coisa, como também podemos dizer que Ele não É, no sentido ontológico e absoluto do verbo ser. Ele não só não é o sujeito relativo de uma predicação hipotética e copulativa, como também não é o sujeito categórico do Esti. Não podemos responder à questão “o que é Ele?” A ipseidade das ipseidades não é nada, e, por consequência, não “é”! Pois essa é a dialética desconcertante do indescritível: se Deus é um ser, então, à letra, Deus não é. Deus, escreve Nicolas Berdiaev, é um não-ser

²⁴⁸Jean-Luc Marion, “Quand une pensée philosophique énonce, de ce qu’elle nomme alors «Dieu», un concept, ce concept fonctionne exactement comme une idole: il se donne à voir, mais ainsi se dissimule d’autant mieux comme le miroir où la pensée, invisiblement, reçoit la localisation de son avancée, en sorte que l’invisible se trouve, avec une visée suspendue par le concept fixé, disqualifié et abandonné; la pensée se fige, et paraît le concept idolâtrique de «Dieu» où, plus que Dieu, c’est elle-même qu’elle juge.”, *Dieu sans l’être*, Paris, Fayard, 1982, p.26.

²⁴⁹Acerca de J-L. Marion, ver o capítulo redigido por Michael Lewis & Tanja Staehler: “Marion broaches the idea of the saturated phenomenon – though not for the first time – in his most famous work, *God without Being* (1982), by way of contrast between the notion of the ‘idol’ and the ‘icon’. In the simplest possible terms, every previous phenomenologist has understood the phenomenon in the way of an idol, which reduces the given to the measure of our concepts, while Marion wishes to demonstrate that our experience in fact extends to the icon, where we experience a revelation that cannot be accommodated within any of our concepts. Precisely what appears through the idol and the icon is God, and Marion wants to show that God cannot properly be understood as an object, but in addition he cannot even be understood as a *being*, and yet, at a very least in the appearance of Christ and Christ’s crucifixion, whereby God’s love for men was *manifested* in the world, God is nevertheless capable of *appearing*. And his ‘theological’ possibility should advert us to the fact that our previous notions of phenomenality have been too restrictive to allow of this possibility and hence need to be expanded, indeed unconditionally so. The icon is thus a forerunner of Marion’s notion of the saturated phenomenon, which receives its most pellucid account in Book IV of *Being Given* (1997).”, *Phenomenology – an introduction*, London, Continuum International, 2010, p. 233.

«supra-sendo»; ou inversamente: é necessário que Deus não “exista” para que possamos começar a falar de Deus.²⁵⁰

Em sintonia com Marion, Jankélévitch defende que estamos impossibilitados de definir uma essência de Deus (e qualquer outra essência). A nossa linguagem torna-se superficial, alternando entre sujeitos e predicados, e o discurso é reduzido a um instrumento de comunicação social do senso-comum. A única actividade autêntica que permite uma ligação com a realidade será a *experiência imediata* da vida, sem ser conceptualizada no domínio racional. Sergey Horuzhy, um pensador contemporâneo da filosofia ortodoxa russa, partilha esta sensibilidade jankélévitchiana e, nas suas investigações, encaminha-nos para a noção de “experiência”.²⁵¹ Antes de ser uma sensação do mundo que nos rodeia, a *empíria* exige que tomemos contacto com a nossa própria alma numa *experiência de si*. O homem é um ser numa comunidade de entes que, pela sua natureza, cria um contacto *virtual*, invisível e espiritual consigo mesmo, com os outros e com Deus. O *sujeito virtual* que realiza “experiências de si” é aquele cuja *ipseidade está em devir*, ainda incompleta e não concretizada. O antigo verso de

²⁵⁰V.J., “ (...) L’Absolu n’est pas quelque chose qui est. Le Lui-même, étant pur sujet, n’est pas quelque chose, ceci ou cela, fût-ce celui-qui-est par excellence, fût-ce toutes choses; le Lui-même n’est pas «étant», c’est-à-dire n’est jamais le sujet d’inhérence d’une copule qui appellerait un attribut. Et non seulement il n’est pas quelque chose, mais on peut même dire qu’il n’Est pas, au sens ontologique et absolu du verbe Être; non seulement il n’est pas sujet relatif d’une prédication hypothétique et copulative, mais il n’est même pas sujet catégorique de l’Esti tout court. On ne peut répondre à la question Qu’est-il? L’ipséité des ipséités n’est rien, et, par consequente n’«est» pas! Car telle est la dialectique déroutante de l’insaisissable: si Dieu est un être, alors, à la lettre, Dieu n’est pas: Dieu, écrit Nicolas Berdiaev, est un non-être «supra-étant»; ou inversement: il faut que Dieu n’«existe» pas pour qu’on puisse commencer à parler de Dieu.” *P.P.*, p. 181.

²⁵¹Sergey Horuzhy, “Such non-topological phenomena among extreme human manifestations (EHMs) are not restricted to the Ontological topic. Though the fundamental relation *Man vs. the Other* has two representations only, corresponding to the ontological and ontical representations of the Other, there is one more topic of the Anthropological Border. This is so, because there is one (and only one) kind of EHMs, in which their extremeness is not due to the presence of the Other. These EHMs are phenomena of virtual anthropological reality. By definition, all virtual phenomena are not completely actualized, which means that they are under-actualized correlates of definite actual phenomena; adopting physical term, one can say that any actual phenomenon is surrounded by the “virtual cloud” of all its possible under-actualizations. Any such under-actualization lacks some essential, constitutive properties of corresponding actual phenomenon. It means that in virtual anthropological phenomena fundamental predicates of anthropological reality start changing, and so these phenomena have to be ranked among EHMs. The set of all such phenomena is called the *Virtual topic* of the Anthropological Border. (...) This reconstruction of the Anthropological Border represents clearly an outline or starting ground of a nonclassical, non-essentialist and subjectless anthropological model, based on the paradigm of unlocking or, as we can call it by right, the paradigm of synergy. It is still very far from full-bodied energetic or synergetic anthropology, but it is already sufficient to answer all the questions about the constitution of personality and identity. At closer look, the topical structure of the Anthropological Border is nothing but the spectrum of all possible types of identity of a human being. It means that we are ready now to answer the central question of our meeting.”, *The Constitution of the Personality and Identity in a perspective based practices of the Self, Old and New*, pp. 4 – 5 (disponível no site <http://synergia-isa.ru/english/lib/lib.htm>).

Píndaro “*torna-te aquilo que és*” aponta para esse potencial que nos falta cumprir e cabe-nos a nós actualizar as “virtualidades” escondidas.

Em resposta à pergunta “o que é o homem?”, Jankélévitch esclare que o ser humano realiza progressivamente a sua essência no *fazer-se* de si próprio. E nesse acto auto-criativo, o homem vai compondo o seu mundo, nomeando os seres à sua volta, dando-lhes uma significação, do mesmo modo, que vai manifestando a sua essência. Pondo de parte rótulos e definições incompletas, o indivíduo imita a atitude do Deus Criador, que se cria continuamente, enquanto vai criando o mundo e os entes.: “*Fazer e Se-fazer coincidem na graça puríssima da soberana eferência. (...) «Dixit: Fiat lux. Et facta est lux.» Deus não fabrica a luz: diz somente «Fiat lux». A passagem do “fiat” ao “factum est”, ou seja, do movimento muito misterioso da primeira decisão até ao participio-passado-passivo da coisa que “está posta”, isto é, da iniciativa mais inicial, até ao regime ôntico da coisa, essa passagem não é uma mediação, mas uma coincidência quase imediata e uma quase-simultaneidade. (...) Deus faz e, em se fazendo, se faz. Deus põe-se a si mesmo «como Deus» enquanto está a pôr o ser. (...) um pouco como a criatura, segundo Aristóteles, torna-se citarista tocando a cítara (...) nós aprendemos justamente “fazendo”.*”²⁵²

Só nos resta comparar o único sujeito, de uns tantos predicados, ao de outros sujeitos não menos singulares, para sugerir alusivamente por analogia e metáfora, a ideia concreta desse sujeito. Assim como comparamos a indefinível cor vermelha a outras qualidades tácteis, auditivas ou olfactivas, todas elas também indefiníveis, jogando com a correspondência das sensações. Fora dessas aproximações poéticas, o único meio discursivo de sugerir o espírito do que está Para-Além (Epékeina) e do indefinível, será a definição circular onde o sujeito se relaciona consigo mesmo respondendo à questão “o que é?” pela questão.”²⁵³

²⁵²V.J., “Faire et Se-Faire coïncident dans la grâce purissime de la souveraine efférence. (...) *Dixit: Fiat lux. Et facta est lux.* Dieu ne fabrique pas la lumière: il dit seulement. «Fiat lux». Le passage du *fiat* au *factum est*, c’est-à-dire du branle très mystérieux de la prime décision au participe-passé-passif de la chose posée, c’est-à-dire de la initiative la plus initiale au régime ontique de la chose, ce passage n’est pas une médiation, mais une coïncidence presque immédiate et une quasi-simultanéité. (...) Dieu fait, et, en faisant, se fait; Dieu se pose lui-même «comme Dieu» en posant l’être. (...) un peu comme la créature, selon Aristote, devient cithariste en jouant de la cithare (...) on apprend, justement, *en se faisant!*”, *P.P.*, pp. 184 -186.

²⁵³V.J., “On ne peut que comparer l’unique sujet de tant de prédicats à d’autres sujets non moins uniques pour suggérer allusivement, par analogie et métaphore, l’idée concrète de ce sujet, comme on compare l’indéfinissable couleur rouge à d’autres qualités tactiles, auditives ou olfactives, tout aussi indéfinissables, en jouant sur la correspondance des sensations. En dehors de ces approximations poétiques, le seul moyen discursif de suggérer à l’esprit l’Au-delà (Epékeina) et l’indéfinissable serait la définition circulaire où le sujet se rapporte à lui-même en répondant à la question «qu’est-ce ?» par la

Como na *Monadologia* de Leibniz, Jankélévitch crê que o homem é uma *mónada* que engloba, dentro da sua essência, os futuros contingentes que ainda não decorreram. Esta noção do “*eu em aberto*” jankélévitchiano ou do “*eu virtual*” de Horuzhy poderá parecer, à primeira vista, “esquizofrenizante” numa abordagem psicanalítica. Vejamos, se o homem está aberto perante um mundo de possibilidades (*Möglichkeit* de Heidegger), ele vive no reino do possível e, a toda a hora, é um *outro* em relação a si próprio, um *estranho* e um *desconhecido*, que constantemente estará *para lá* e *para além* (*Epékeïna*). Escreve-nos Jankélévitch, o indivíduo tem uma natureza tão indefinível que “*o sujeito se relaciona consigo mesmo respondendo à questão ‘o que é’ pela questão*”. A tentativa de “definir” torna-se irrelevante já que a ‘entidade’ imprecisa do homem, do seu *Je-ne-sais-quoi*, faz dessa tarefa uma actividade sempre inacabada (*inachevé*).

Se toda a experiência do sujeito em contacto com o objecto e do sujeito em contacto com o mundo à nossa volta se desencadeia na sua *singularidade*, dizia Leibniz, não haverá um termo de comparação entre experiências, sensações e cores, quicá algumas analogias e metáforas, mais ou menos, verdadeiras. Naquela imagem heraclitiana do homem que “nunca se banha duas vezes na mesma água”, vemos que o sujeito da experiência não é o mesmo. A água do rio circula, à medida que o homem vai modificando as suas sensações. Os diferentes indivíduos, “outros” e “estrangeiros” em relação a si próprios, experienciam uma panóplia de vivências dispersas e, por sua vez, são alheios às suas próprias virtualidades interiores e a um potencial que tem de ser desvendado no seu interior. Todo o homem contém um *outro* desconhecido na sua alma. No comportamento da Esquizofrenia, a personalidade está dividida numa multiplicidade de eu’s e a existência de uma alteridade tende a desviar o indivíduo para os extremos de um temperamento *borderline*. Ele vive na fronteira (*border*) que tange uma outra realidade. As suas reacções mais sentidas, intensas e dramáticas, devem-se a este desvio. Nada é deixado à superficialidade e à indiferença. A vida marca-os de forma pungente e as suas sensações inteiramente novas são sentidas no seu âmago como realidades evanescentes sem um “centro” que as faça interligar. O “*conhece-te a ti mesmo*” socrático demonstra esta urgência em encontrar um *Self* oculto, ainda que escape do nosso controle, pelo menos, ajuda a dar uma coesão às vivências dispersas. Jankélévitch relembra o Neoplatonismo e analisa a condição esquizofrénica do “homem estilhaçado” que precisa de regressar a si próprio (para Plotino, representava o *regresso*

question.”, *P.P.*, pp. 135 - 136.

ao *Uno*), mas na ausência de um espelho uniforme, não consegue ver reflectida uma imagem bem formada. O homem estilhaçado é como *Narciso* que, neste contexto, só observa o seu rosto em águas turvas... Essa perturbação decorre no interior da alma à mercê do *Inconsciente* submergido nas águas do “mar sombrio”, que é o único espelho onde o nosso *Narciso* “deformado” se contempla. Por mais atroz que possa parecer este sofrimento, é no *homem cindido* que cresce mais verdadeiramente a vida espiritual. O sujeito convencional adaptado àquilo que a sociedade espera de si, não possui esta ousadia da *aventura do espírito*. Quem está dividido procura respostas e deseja um *sentido*... Aceita correr riscos nessa actividade heróica, que os antigos gregos chamavam de “*belo risco*” (*kalós gar o kíndynos*), como se louvassem a “loucura” em contraposição à “razão”.

Esta mesma polémica fora suscitada por Michel Foucault em *Les mots et les choses*, que via na *razão crítica* uma função dianoética estrita ao domínio gnosiológico, sendo preferível adoptar a ousadia do que “está fora” dessa normatividade. Mesmo o “marginal” e o “delinquente” trazem consigo uma loucura positiva que nos liberta do sujeito meramente epistémico. A expressão de Jankélévitch “*imperialismo do logos*”, na mesma linha de Foucault, retrata o peso da soberania racional sobre o controle do pensamento e das acções do homem burguês da Modernidade. Quando decide rebelar-se contra a hierarquia divina, ao colocar a Ciência contra a Teologia, o Iluminismo ata-nos um “colete de forças”. Se o saber racional prevalece sobre Deus, o homem sente-se o “senhor do mundo” com o *poder* de comandar a sua vida e de manipular a natureza. Começava a instaurar-se o início da visão *técnica e funcional*, criticada por Heidegger, que se vai degradando na vida contemporânea.

Antes de mais, o “*conhece-te a ti mesmo*” ordena a *morte iniciática* do ego racional, acrescenta Foucault, a morte do Homem enquanto substância fundante pela sua *dessubjectivação*. Como poderemos, pois, conhecermo-nos e desvendarmo-nos? Bergson e Jankélévitch destinam essa função à filosofia da Intuição. Sem pôr de lado as diferentes perspectivas e “unilateralidades” (*Odnostoronnost* para Vladimir Soloviev), a intuição faz mais do que reuni-las. Não é um somatório de todos os predicados e de todas as facetas do sujeito, não reúne os pedaços do “espelho quebrado” numa junção do que é unilateral para formar um “omnilateral”, transforma-se numa visão, não do “conjunto”, mas de *Síntese*!

*Definir a França, por exemplo, trata-se de escolher entre os diversos pontos de vista unilaterais em que ela se nos faz aparecer (...) modo de sentir ou concepção de existência: e ainda que alguma das suas unilateralidades disjuntas não contenha aquilo que é a essência da França-ipse, ainda que cem unilateralidades conjuntas não façam mesmo um começo de omnilateralidade, não podemos negar, todavia, que cada ponto de vista unilateral não traga uma contribuição positiva à visão omnilateral Dela-mesmo; ou aquela que, tal como a Mônada das mónadas em Leibniz, reúne todos os pontos de vista perceptivos de uma só vez, nesse caso, não tem mais uma perspectiva, nem ponto de vista, mas uma visão. Esta gnose exclusiva de todo o lugar, de toda a alternativa, de toda a mesquinhez deformante é evidentemente aquilo que convém chamar de Intuição.*²⁵⁴

A visão sintética de *Sinopse* recorda-nos a psicologia da *Gestalt* onde um objecto (por exemplo, uma cadeira) para além de um “somatório de partes” (dos parafusos e das madeiras) é visto integralmente na sua *forma vivente* segundo nos explica Georg Simmel. A observação global baseia-se num olhar certo e *clarividente* da alma do objecto, que ultrapassa esse “conjunto”. O Vitalismo e a *forma vivente* tratados na II Parte desta investigação, deram um novo sentido à *síntese* previamente apresentada por Kant que, apesar de ser um sistema rigoroso, apoia os seus alicerces num antropocentrismo e num antropomorfismo. Dentro do círculo subjectivo kantiano, o fenómeno está subordinado ao sujeito que o sintetiza de acordo com o sistema transcendental. O mesmo diremos acerca da Fenomenologia, com as suas sínteses sucessivas, dá ênfase ao sujeito. Afinal o mundo só é mundo para uma consciência pensante e o que “está fora” ou “para além” deste processo da *intencionalidade*, a partir do momento em que é alheio, não pode ser conhecido, logo é como se não existisse. O que ignoramos não existe para nós. Por outro lado, Jankélévitch entende que existe um “para além” (*Epékeina*), um *Je-ne-sais-quoi* que transcende o sujeito, mais do que a nossa vista alcança e maior do que nosso entendimento discerne. A relação sujeito-objecto é ilimitada porque foge ao controlo da estrutura racional da consciência. Nas palavras do pensador português António Telmo, a filosofia alemã tende a confiar no

²⁵⁴V.J., “Définir la France, par exemple, c’est choisir parmi les divers point de vue unilatéraux qui nous la feraient apparaître (...) façon de sentir ou conception de l’existence: et bien qu’aucune de ces unilatéralités disjointes ne contienne ce qui est l’essence de la France -ipsa, bien que cent unilatéralités conjointes ne fassent même pas un commencement d’omnilatéralité, on ne peut nier pourtant que chaque point de vue unilatéral n’apporte une contribution positive à la vision omnilatérale du Lui-même; or celui qui, comme la Monade des monades chez Leibniz, réunit tous les points de vue perspectifs à la fois, celui-là n’a plus de perspective ni de point de vue, mais il a une vision. Cette gnose exclusive de tout site, de toute alternative, de toute étroitesse déformante est évidemment ce qu’il convient d’appeler Intuition.”, *P.P.*, p. 138.

poder da razão como a faculdade soberana que estabelece juízos e domina o objecto de um modo autoritário. A noção de *objectum* como o que “está projectado” e se coloca “em frente do sujeito” demonstra a vontade poderosa de querer racionalizar e monopolizar o processo gnosiológico. O objecto rebaixado a uma situação de dependência repressora e escravizante é um “acessório” que só tem significado se existir anexado ao sujeito.²⁵⁵

A filosofia de Georg Simmel em comparação com os aspectos herdados de Kant, parece reavaliar o papel da *síntese* e põe em causa a definição habitual do *objecto*. Não seria válido criar uma autonomia do objecto perante o sujeito, mas pode atribuir-se o mesmo estatuto e a mesma importância. *O que é conhecido e aquele que o conhece* estão em pé de igualdade, visto que não existe objecto sem sujeito, nem sujeito sem objecto. Portanto, não é apenas o objecto que se coloca na mira do sujeito, o sujeito também é afectado pelo objecto quando se deixa penetrar pelas coisas que o rodeiam. O foco não está no sujeito ou no objecto, que coexistem sem se sobrepor, sobressai da *relação* entre os dois. Jankélévitch lamenta que o tema da *relação* tenha sido tão negligenciado na História da Filosofia que presta mais atenção ao polo subjectivo e racional. O *ser é relação* e a sabedoria da Igreja Ortodoxa, no dinamismo de Amor que envolve as hipóstases da Trindade, desenvolve essa *força* a que chama *sinergia espiritual*. O mesmo que Jankélévitch quando escreve acerca do “poder operativo” da “graça criativa”.²⁵⁶

A Filosofia e a Estética jankélévitchianas acabam por estar interligadas a uma

²⁵⁵ António Telmo, “O desenvolvimento do pensamento alemão oferece, frequentes vezes, o aspecto do ódio à natureza: grandes máquinas mentais, bulldozers, perfuradoras, tractores, guindastes, que parecem insectos ampliados pelo microscópio. (...) A oposição à natureza, no plano dos conceitos, exprime-se pela relação fundamental da filosofia alemã, a de sujeito-objecto. É uma relação impensável nos termos viventes da língua portuguesa. Aqui, um objecto é muito menos que uma ‘coisa’, esse duplo mental de ‘causa’. Um objecto é apenas um objecto. Onde não há vida, no ser em que parece extinguir-se e sepultar-se a forma vivente, ali está para nós o objecto. É uma chávina, um isqueiro, uma cadeira. A uma pedra não podemos chamar objecto e, muito menos, a uma árvore, um pássaro ou uma estrela. Objecto, em teoria do conhecimento germânico, é «o que é lançado contra», «o que é posto em frente», «o obstáculo». (...) Como é que, em português, surgiu a palavra ‘sujeito’, como termo gramatical, a significar o ‘agente’, ‘aquele que actua sobre’ um objecto, se ‘sujeito’ significa precisamente o contrário, é o que está sob o domínio de outrem ou de outra coisa? Em princípio, traduziria o aristotélico ‘úpokeimenos’. Todavia, em Aristóteles, onde a relação sujeito-objecto mal existe, o ‘sujeito’ é predicável, o ser que se diz de vários modos, na variedade prodigiosa das formas naturais e sobrenaturais. A natureza não é, na filosofia alemã, o reino dos seres que nascem, crescem e morrem, movimentando os predicados pelas diferentes categorias, mas é o objecto, o obstáculo, o que está frente ao espírito do homem para ser vencido pela ideia. A unificação do conhecimento pela translação da natureza à volta do espírito Copérnico da filosofia. Contudo, Kant fez o inverso de Copérnico. (...) Com Kant, deu-se o mais realizado antropocentrismo. O universo passou a girar à volta da terra e do homem, passou a ser definitivamente determinado pelas formas da sua sensibilidade e pelas categorias do seu entendimento.”, “Teixeira de Pascoaes, O poeta da natureza”, *História Secreta de Portugal*, Lisboa, Veja, 1997, pp. 127 - 129.

²⁵⁶ Tema explorado no Capítulo 3 desta investigação.

nova concepção de Ser que toma o lugar da imagem petrificada dos antigos eleatas, um Ser que circula num *andamento amoroso* como o romance entre *Eros e Psykhê*, símbolos da relação efémera e precária. *O Ser é Deus. E o Deus é Graça...* Dá-se de graça, numa doação completa aos entes e nega-se a si mesmo, renuncia ao ser nessa mesma doação. Todo Ele é uma sinergia de doação abnegada e de transmissão de amor espontâneo, um acto de “fazer amor”.

*Pode-se evidentemente insistir e convir-nos chamar ‘Esse’ a esse ‘Facere’ divino: a maneira de ser de Deus será justamente a de ‘fazer’. Mas não é mais do que uma maneira de dizer e um jogo de palavras, aquilo que é próprio de um Ser sem densidade ôntica, um Ser puro de todo o participio passado e deposto, ser justamente o de Fazer, e de ‘fazer ser’, sem ele mesmo ser. Que maneira de ser tão singular, aquela de não ser! Pois esse é o mistério operativo de Deus e, por excelência, o ‘arcanum divino’: Deus é todo inteiro uma operação – dito de outro modo, Deus é o nome da operação pura, ‘pure operatio’, nunca adensada nem solidificada em ‘opus’. O Fazer, aqui, é força pura, antes de toda a congelação ou coagulação ôntica. (...) Deus “faz”, pura e simplesmente: por outras palavras, Deus põe o ser do outro (isto é o que se chama de Criar) e nega o seu próprio ser. Esta dissemetria entre o ser, que ele põe, e aquele que ele renuncia a si mesmo, enquanto constitucional e pre-existente, é todo um desequilíbrio paradoxal e toda uma disparidade da graça criativa.*²⁵⁷

Por esse motivo, na relação sujeito-objecto, o simples desejo do sujeito racional querer dominar ou ser o polo dominador dessa ligação com o objecto, que deve focar o intercâmbio, destrói justamente aquilo em que consiste esse contacto. O ‘conhecimento’ de um objecto realiza-se por um *processo temporal* que, orientado num caminho gradual, se conhece vivendo-o, sofrendo-o e amando-o, do mesmo modo como vivemos uma relação de amor numa dilatação de alma receptiva ao *Ignoto* que nos surpreende e ultrapassa. Esta *transitoriedade do ser* dá origem a uma Ontologia e a uma Antropologia *rasgada* que deixa transbordar um potencial humano que rebenta qualquer

²⁵⁷V.J. “On peut évidemment insister et convenir d’appeler *Esse* ce *Facere* divin: la manière d’être de Dieu serait justement de *faire*; mais ce n’est plus que façon de parler et jeu de mots, le propre d’un Être sans épaisseur ontique, d’un Être pur de tout participe passé et posé étant justement de *Faire*, et de faire être sans être soi-même. Singulière façon d’être que de n’être pas! Car tel est le mystère opératif de Dieu et, par excellence, *l’arcanum divin*: Dieu est tout entier opération – autrement dit, Dieu est le nom de l’opération pure, *pure operatio*, jamais épaisie ni figée en opus; le *Faire*, ici, est force pure avant toute congélation ou coagulation ontique. (...) Dieu *fait*, purement et simplement: autrement dit Dieu pose l’être de l’autre (ce qui s’appelle *Créer*) et nie son être propre; cette dissymétrie entre l’être qu’il pose et celui qu’il refuse pour lui-même en tant que constitutionnel et préexistant, c’est tout le déséquilibre paradoxal et toute la disparité de la grâce créative. *P.P.*, p. 183.

expectativa, sem termos noção do limite até onde o homem pode ir. Qual a sua essência? Qual será o seu *traço* e a sua *marca* distintiva?

Da filosofia russa, Jankélévitch retira-lhe a noção ascética da “morte do sujeito” para instaurar a crise no discurso antropológico clássico. Ele não está a pensar só na “morte do sujeito” por via de Foucault na Filosofia Contemporânea, o autor olha bem mais atrás, na Filosofia Antiga e no movimento oriental do *Hesichasmo*. A crise antropológica foi originada, como vimos, na Metafísica essencialista, a partir da apropriação que a escolástica fez das noções de *essência* e *substância* de Aristóteles. Esta abordagem do homem relacionada com a intuição de um “centro”, assume a existência de um núcleo essencial do ser humano e orienta-se no sentido da sua procura. Na contemporaneidade, após a “morte do sujeito”, o homem não pode mais ser encarado como tendo alguma coisa enquanto “centro”. Haver ou não um “centro” torna-se uma coisa discutível, porém, em alternativa, podemos caracterizá-lo pela sua *periferia* (*border*) e as tradições mais antigas do Yoga, do Sufismo, da mediação budista e do Hesichasmo já tinham se pronunciado sobre esta questão. Todos estes caminhos religiosos distintos têm em comum o facto de tentarem “abrir portas” com a finalidade de superarem a natureza humana rumo à tal *periferia* ontológica do homem. Existem vários caminhos que indicam, em todo o caso, um processo espiritual, ascético-místico, que visa uma transformação da pessoa, visa um estado ontológico diferente. Por mais diversas que sejam as práticas religiosas, todas indicam que essa transformação pode ser realizada pela pessoa, sozinha ou em relação com o outro. Jankélévitch acredita que a mudança se deve apoiar em interação com o *Outro* que, do ponto de vista cristão, este *Outro* é o Deus Uno e Trino. Na Ortodoxia, a *theosis*, dá-se em função da graça divina (*blagodat*), daí que os hesichastas procurem uma troca de *synergias*.

O *império racional do logos* do Monismo Substancialista, das substâncias perenes apresentadas nas paisagens estagnadas de De Chirico acaba por declarar a “morte do sujeito” já em estado de decomposição. O fim da Metafísica essencialista depõe o *ego cogito* cartesiano, o subjectivismo kantiano e a noção de um *eu isolado*. O homem passa a ser concebido enquanto energia ou “sinergia” de partículas, átomos, pontos descontínuos que pululam atraídos magneticamente numa rede de relações. Sem negar a *univocidade* do ser, de que nos falava Duns Escoto, Jankélévitch prefere considerá-lo não numa equivocidade, mas “plurívoco” como a vida cheia de diferenças e contrastes. Na filosofia revolucionária de Nietzsche, a afirmação chocante “*Gott ist tot*” não se refere apenas ao fim de uma Transcendência, encarrega-se de matar uma

determinada imagem do indivíduo e abre alas à Modernidade e à Contemporaneidade. A morte da Metafísica e do *homem como ser racional* dá lugar à Vida, que está acima da razão prozaica. Que significa esta nova “vida”? E o “ser”? E a que “tempo” nos referimos?

Georg Simmel no seu ensaio de 1909, *Brücke und Tür*, descreve com toda a subtilidade o que se entende por “ponte” e “porta” – tomemo-lo a título exemplificativo da natureza humana, cujo universo de *ser-se homem* pode tornar-se comparável a uma *ponte* erguida sobre um infinito de possibilidades. Imaginemo-la como a imagem da transição e do movimento, mas que consegue transmitir uma sensação de solidez à paisagem: a *ponte segura* que faz a ligação das duas margens, com o seu “ponto de partida” e o seu “ponto de chegada”, deixa antever a necessidade de um caminho a percorrer. Se vírmos o homem como uma *ponte* compreendemos que há algo a *atravessar...* e por essa razão, existe uma *porta*, que é o símbolo da *passagem* e da *abertura* de uma fronteira que não chega a ser fronteira. O acto de abrir e de fechar, ao mesmo tempo associa e dissocia, isola e limita, duas realidades. Nesta nova concepção antropológica, o ser humano como *porta* e *ponte* de uma passagem a transpor, é a manifestação da *Selbsttranszendanz*, o sentido da auto-superação simmeliana. Expressão também do ‘virtual’ em potência, sem uma essência definida, vivido na sua pluralidade, como inclusive se traduz nas palavras de *Zarathustra*:

Zarathustra, porém, olhava o povo e questionava-se. Depois falava assim:

*O homem é uma corda, amarrado entre o animal e o Super-homem,
- uma corda sobre um abismo.*

*Perigoso transpô-lo, perigoso estar a caminho, perigoso olhar para trás,
perigoso estremecer e permanecer parado.*

O que é grande no homem é ele ser uma ponte e não uma meta:

*o que se pode admirar no homem é ele ser transição e queda.*²⁵⁸

A metáfora de *Zarathustra* do *homem como corda sobre um abismo* desmorona a noção de *hierarquia* e da *escada* medieval de *graus de ser*, assim como a visão

²⁵⁸Friedrich Nietzsche, “Zarathustra aber sahe das Volk an und wunderte sich. Dann sprach er also: Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein / Seil über eine Abgrunde. / Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. / Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.”, “Zarathustra’s Vorrede”, 4, *Also Sprach Zarathustra*.

platônica organizada segundo uma determinada estrutura que não dá espaço ao aleatório e à irreverência do *devoir*. Se Nietzsche pensasse a partir de uma *ordem* escalar, o homem estaria subindo numa ascensão até ao Super-Homem (*Übermensch*) ou, em contrapartida, descendo até ao animal. Porém, defini-lo como *corda* em contínua tensão, o que se pode amar no homem não é o seu retorno à animalidade de primitivismo pré-moral, outrossim um “para lá” ou “para além” de uma instância “extra-moral” que supera a dicotomia do Bem e do Mal. Deixaria de haver uma *ascese* de subir ou descer, simplesmente um *atravessar*... e a metamorfose que acompanha essa *transição*.

No entanto, a filosofia russa, na qual Jankélévitch se subscreve, faz depender esta *transformação do ser* do Amor transcendente e profundamente imanente, criacionista e vital. É perante certas circunstâncias que o homem se define, perante o *risco* da morte, o que podemos denominar por “manifestações humanas extremas”²⁵⁹ que obrigam o *outro* a irromper na consciência, o *Inconsciente* na fronteira ou na periferia (*border*) do sujeito. Desta alteração na concepção ontológica e antropológica decorre uma nova ética e moral que rejeita o “essencialismo” dos princípios estáticos que se querem impor universalmente. Não que Jankélévitch defenda uma ética de *permutações* como se a vida fosse um *jogo* ocasional ou uma ética individualizada, para cada um, naquele sentido de autonomia “*auto+nomos*” de “*dar a lei a si próprio*”. Nos seus textos, a moral respeita a liberdade que nos é concedida pelo amor. Ao que diria Santo Agostinho “*ama e faz o que quiseres!*”, o primeiro mandamento de amar-se e de saber amar os outros será a única condição necessária e *a priori* da Criação de Deus e da acção humana. Jankélévitch sublinha “Deus é Amor” em si mesmo, e todo seu *fazer criativo* é toda uma operação abnegada, caridosa e totalmente desinteressada de amor pela humanidade.

Criar não é fazer o ‘dom de ser’, mas ‘fazer ser’. (...) Esta generosidade infinita chama-se de Amor. O Fazer, no homem, está todo embaraçado no Ser, e sabemos qual a preocupação que Fénelon nos transmite, antes de Kant, em dissuadir o interesse próprio, que interfere com a gratuidade e o puro desinteresse da eferência caridosa. Eis, enfim, o “circulus sanus”

²⁵⁹“Manifestações humanas extremas” é a expressão que diz respeito a todos aqueles momentos dolorosos e dramáticos que nos fazem reflectir sobre a existência humana, entre eles, a morte é sem dúvida o momento mais difícil, devido ao sentido da saudade, provocada pela perda, acompanhada por uma sensação de angústia irremediável. Jankélévitch dá-nos vários exemplos : “un grand départ sans espoir de retour, une séparation définitive, le dénouement d’une séquence dramatique, et, à la suprême extrême pointe de toute ultimité, la mort; toute ce qui serre le cœur; toutes les grands crises où se consomme la déchirement de notre être, où notre être donne douloureusement congé à une partie de lui-même.”, *I.N.*, p. 48.

*da Bondade! Deus decide, porque decide. Mas essa decisão, por si mesma, é uma decisão graciosa de pôr, de afirmar, de fazer ser. Deus, diz-nos o “Timeu”, é bom. Porém, não basta dizer que “é” bom quando cria, nem mesmo que “é” bom em geral, no sentido em que, entre os predicados que lhe são atribuídos, como ser onnipresente, onnisciente, onnipotente, etc., figurasse, entre outros, o adjetivo “bom”. Deus não é bom, Ele é essa mesma Bondade. A bondade não teria sentido senão a partir Dele. Deus não participa de uma essência pré-existente, que será o Bem... Não! É Deus, Ele-próprio, que é a bondade em si mesma. (...) Deus não é outra coisa senão a Bondade. (...) A paradoxal identidade de Deus e do amor-caridade, que afirma João na sua Primeira Epístola, não tem outro sentido: Deus é, ontologicamente, Amor, porque o amor não é nada mais do que a operação mesma da bondade.*²⁶⁰

No passado, a moral substancialista dos gregos privilegiava as virtudes de *constantia* e de *ataraxia*, a estabilidade dos princípios racionais contra o desregulamento das emoções normalmente pautadas pela diversidade sensorial e pelos excessos de sensibilidade.²⁶¹ A imprevisibilidade do que é sensível perturba a tranquilidade e submete o homem ao *Acaso* e às forças da natureza. Aquele que trabalha a racionalidade reprime e regula os instintos, sente-se senhor de si próprio e toma conta do seu destino. Através do pensamento de Jankélévitch, ficamos com a impressão de que *ser-se racional* possui um certo grau de arrogância no facto de se querer dominar a vida. A razão transparece uma falta de flexibilidade perante o curso espontâneo da

²⁶⁰V.J. “Créer n’est pas faire don de l’être, mais *faire être*. (...) Cette générosité infinie s’appelle l’Amour. Le Faire, chez l’homme, est tout empêtré dans l’Être, et l’on sait quel soin Fénelon apporte, avant Kant, à déjouer l’intérêt propre qui trouble la gratuité et le pur désistèressement de l’efférence charitable. Voilà enfin le «circulus sanus» de la Bonté! Dieu decide parce qu’il decide, mais cette décision elle-même est une décision gracieuse de poser, d’affirmer, de faire être. Dieu, dit le *Timée*, était bon. Mais il ne suffit pas de dire qu’il «était» bon, quand il créait; ni même qu’il «est» bon en général, en ce sens que parmi les prédicats qui lui son attribuables, comme d’être omniprésent, onniscient, onnipotent, etc., figureait, entre autres, l’adjectif «bon». Dieu n’est pas bon, il est la Bonté même, la bonté n’ayant de sens qu’à partir de lui. Dieu ne participe pas d’une essence préexistante qui serait le Bien... Non! C’est Dieu lui-même qui est la bonté elle-même. (...) Dieu n’est pas autre chose que Bonté. (...) La paradoxale identité de Dieu et de l’amour-charité que Jean affirme dans sa première Épître n’a pas autre sens: Dieu est, ontologiquement, Amour, car l’amour n’est rien d’autre que l’opération même de la bonté.”, *P.P.*, pp. 233-234.

²⁶¹V.J., “Et il y a encore, d’Aristote à Philon et à Plotin en passant par les Stoïciens, toute une philosophie substancialiste et contemplationniste qui identifie l’absolu à l’immobile. La majesté est sinon dans le repos, du moins dans la lenteur, – car telle est la façon qu’a la fiévreuse créature de rester immobile; la majesté a un port grave, siège sur un trône et n’est pas harcelée par les mouches; la gesticulation et la bougeotte sont, comme une émotion trop affairée, des signes de faiblesse. Craignez le tumulte et le mouvement! On sait en quelle haute estime les Stoïciens tiennent les vertus de ‘constantia’, de tranquillité d’âme et d’équaminité, et en général la flegmatique ataraxie impassibleaux assauts de la malchance: le châtement ‘d’avoir voulu changer de place’ – voilà ce dont nous menace, avant Baudelaire, le correspondant de Lucius. Sous une forme bien différente, Fénelon et François de Sales mettent la nerveuse conscience en garde contre l’«empressement» qui lui fait perdre sa tranquillité dominicale et quiétiste.”, Tome II, *T.V.*, p. 283.

natureza. A este respeito, Leonardo Coimbra tinha um belo pensamento que dizia o seguinte: “*a árvore liberta as sementes ao capricho do vendaval, o homem escolheu a inclinação a que obedece*”. Mas Jankélévitch seguindo Fénelon e em consonância com um certo *quietismo*, não deixa de prestar atenção a Madame Guyon e à leitura que fez dos místicos espanhóis, Santa Teresa d'Ávila e S. Juan de la Cruz, ao ressaltar a *quietude* e a liberdade do Espírito Santo. É certo que o indivíduo *escolhe* aquilo a que obedece segundo a sua razão, possui este “livre arbítrio” e não está forçado a um *predeterminismo* cego. Esquecemo-nos, porém, que no “Reino do Espírito Santo” as ‘regras do jogo’ são outras. Já não é o homem que as escolhe, antes o *sopro do espírito* que as dita na alma. Como pensador espiritual que era, Jankélévitch escreve as suas obras apoiando-se nesta visão cristã *contemplativa* da vida. A pessoa que contempla não controla o contemplado, deixa-se levar nesse processo e entrega-se confiantemente à Vida. Vive e sente o tempo nessa passagem evanescente do *sopro* que liberta as sementes das árvores ao vento e que se deixa conduzir pelo vento... Sem querer interferir nessa transformação, o sujeito é mais passivo do que activo, aceita receber o que a vida lhe proporciona com coragem e resignação. A noção de existência jankélévitchiana é percebida mediante uma dilatação da interioridade do homem que passa a sentir a vida numa *atenção a cada instante*, a cada folhinha e a cada sopro, sensível ao desfolhar da natureza. No seguimento da filosofia russa e tendo presente o *orientalismo* dos ortodoxos, existem alguns pontos de comunicação entre as práticas do Yoga, do Hesichasmo e do Budismo, segundo Jankélévitch, que permitem ao indivíduo aprender superar-se e a fazer transitar o foco da sua consciência do *centro* do ego para a *periferia* de uma nova fronteira e de uma expansão da consciência.

Pensamento fugitivo, instante fugaz, sombra que abana, dizem os poemas zen.

Se a ‘coisidade’ [‘tathatā’, qualidade de uma coisa ser o que é] ou ‘coisidade-ontológica’ (de acordo as traduções) remetem para o Ser, este ser não é ontológico e substancialista no sentido da metafísica ocidental. Nem o Ser originário, nem o Ser oposto ao Não-Ser dos dualismos filosóficos clássicos. Num pensamento que rejeita toda a dualidade e põe em prática um ‘nem com... nem separado de...’, o ser torna-se regeneração, como a ‘durée’ heraclitiana ou bergsoniana. Um futuro que não pára de acontecer e de se ‘apresentar’ nas constelações singulares múltiplas. Pois o tempo não substancial da ‘coisa que vem’, tempo cindido entre a sua fugacidade e a sua presença, o seu nascimento e o seu renascimento, o seu despertar e o seu re-despertar é sempre ritmado e modulado.

A ‘presença’ remete-nos para um tempo vazio (‘kuku’, o vazio da vacuidade), onde todas as coisas são interdependentes, ou onde tudo é causado e relativo.²⁶²

No curso da temporalidade de Jankélévitch encontramos parecenças com o pensamento oriental japonês do Budismo Zen, afirma Christine Buci-Glucksmann, uma estudiosa da obra jankélévitchiana no que diz respeito ao tema do *instante*. Do ponto de vista da Ontologia, ela compara a questão do *instante* com a sensação de *fugacidade* dos budistas. Já tínhamos exposto que a perspectiva do tempo dos antigos gregos era representada pelo movimento cíclico do *eterno-retorno*, concepção que provinha dos povos orientais de tradições milenares que consideravam que a roda das reencarnações e renascimentos (a *metempsicose* grega e o *samsara* budista) seguia essa ciclicidade.²⁶³ Na tradição grega, admitia-se que no interior dos vários ciclos do tempo se reproduziriam as mesmas situações, que se haviam produzido no passado, nos ciclos seguintes até ao infinito... Nenhuma situação era única, nem ocorria somente uma única vez. Neste ponto, ambas as tradições, a grega e a budista, não coincidem nesta matéria, visto que o *samsara* não implica um retorno dos mesmos acontecimentos, mas está dependente do resultado das acções (*karma*) numa relação de causa-efeito. Esta visão circular não atrai Jankélévitch, que isola cada sensação e cada experiência em factos irrepetíveis e irreversíveis, embora a postura *zen* de contemplação oriental perante a *passagem* o tenha sensibilizado na formação da *filosofia da impressão*. Ao invés de apontar para as essências no sentido da *substância* (*ousia*), o Budismo usa a expressão *tathatā*, traduzida pelos franceses por “*ainsité*” e pelos ingleses por “*suchness*”, ou

²⁶²Christine Buci-Glucksmann, “Pensée fugitive, instante fugace, ombre changeante disent les poèmes zen. Aussi, si l’*ainsité* ou l’*ainsi-ontologique*” (selon les traductions) renvoie bien à l’être, cet être n’est pas ontologique et substantialiste au sens de la métaphysique occidentale. Ni l’être originaire ni l’être opposé au non-être des dualismes philosophiques classiques. Car dans une pensée qui rejette toute dualité, et pratique un ‘*ni avec ni séparé de*’, l’être est devenir régénération, comme la durée héraclitienne ou bergsonienne. Un devenir qui ne cesse d’advenir, et de ‘*s’apprésenter*’ dans des constellations singulières multiples. Car le temps non substantiel de ‘*l’ainsi venu*’, temps scindé entre sa fugacité et sa présence, sa naissance et sa renaissance, son éveil et son réveil, est toujours rythmé et modulé. La ‘présence’ renvoie à un temps vide (*kuku*, vacuité de la vacuité), où toutes choses sont interdépendantes, ou tout est causé et relatif.”, *L’esthétique du temps au Japon – Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 49.

²⁶³Patrick Revol, “A irréversibilité du temps occidental s’oppose la réversibilité du temps oriental. En effet, la vision philosophique d’un temps circulaire, fortement ancrée dans l’hindouisme et dans les différents bouddhismes, résiste à une lecture linéaire du temps. (...) Le mythe d’un éternel retour, perpétuel recommencement sous-tend toute action en général et création artistique en particulier. (...) Ce phénomène de disparition et de régénérescence se déroule pour l’éternité. (...) Les principes de la métempsichose ne sont en fait qu’une variation miniature des grands cycles cosmiques. Cette conception, fortement ancrée dans les mentalités orientales, a pour conséquence une dévalorisation du temps linéaire. (...) Les diverses religions orientales tentent d’apporter de multiples solutions de rupture par rapport aux cycles des réincarnations illimitées.”, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2007, pp. 10-11.

seja, “a qualidade de uma coisa ser o que é”. Uma expressão inefável em si mesma, que não encapsula o sujeito numa definição e não apela à sua *ipseidade*.²⁶⁴ Vale para indicar a *singularidade* ou a particularidade especial desse ser no seu “aparecer” do *phainomenon* luminoso da *presença*, mas um “ser em devir”. O que vemos, por exemplo, ilustrado nas gravuras japonesas do *Período Edo* de pequenos detalhes da natureza, pormenores, traços e esboços que convocam a nossa atenção para a tal fugacidade da vida. A mesma transitoriedade retomada no pensamento impressionista, nos trabalhos de Claude Monet e Vincent Van Gogh, que copiavam a sabedoria dos orientais e a estética dos desenhos e das gravuras, as técnicas artísticas e a sensibilidade perante as metamorfoses da *paisagem* do fluxo da natureza.



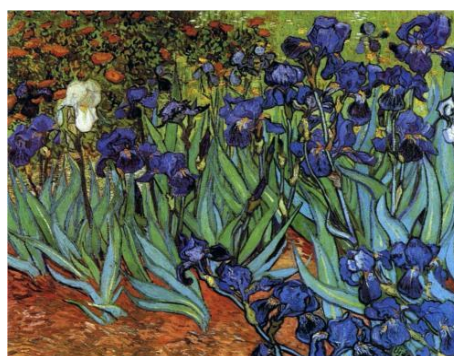
Claude Monet
Tempestade em Belle-Ile, 1886.



Katsushika Hokusai, A onda
36 vistas do Monte-Fuji, Período Edo, 1830-34.



Katsushika Hokusai
Os íris, Período Edo, 1830-34.



Vincent Van Gogh
Os íris, 1889.

²⁶⁴ *Op.Cit.*, Jeffrey Hopkins, “Substantially existent’ means not existing through the force of expressions but existing through the objects’s own power. ‘Existing able to establish itself’ means not established through the force of terms and expressions but existing in the objects’s basis of designation by way of the object’s own entity. ‘Existing through its own power’ means existing through the object’s own particular mode of being. (...) Phenomena depend on thought in the sense that only if the thought that designates the object exists, can that object be positioned as existing (conventionally), and if the thought that designates an object does not exist, the (conventional) existence of that object cannot be posited. Since this applies to all objects, nothing exists inherently.”, p. 37.

O pensamento budista distingue-se dos gregos e dos hinduístas na sua ideia de *Samsara* que não se processa pela reencarnação. O acto de “reencarnar” caracteriza-se pela encarnação da mesma alma em várias vidas que se sucedem umas às outras. O corpo material é destruído e a alma imaterial transmigra para um novo corpo. Essa dimensão corporal realiza a individuação das almas e implica uma noção de continuidade do indivíduo. A mente humana devido à capacidade da memória, em certas ocasiões, recorda-se de episódios das vidas passadas que decalcam as mesmas formas do ‘eu’ da vida presente. No Budismo, a personalidade do eu nunca “reencarna”, *renasce* em modos de consciência... O corpo e a realidade material são meras ilusões encobertas pelo *véu de Maia* que confundem a nossa percepção. A realidade está em movimentação e não se poderia circunscrever a esta ou aquela essência em particular, surge com a força das emanções e fluxos impermanentes...²⁶⁵ Portanto, não há uma *personalidade* ou uma individualidade separada, a humanidade constitui-se como um Todo intercomunicante e interdependente. O Budismo traz consigo o aniquilamento daquilo que entendemos por realidade até ao limite radical da única afirmação possível ser o *vazio*, destruição inclusive até da própria ideia de Deus que se traduz no *sunyata*, a expressão oriental de Nagarjuna que diz respeito à *vacuidade*,²⁶⁶ uma espécie de niilismo de tudo numa exaltação do Não-Ser que se opõe às filosofias monistas, abertas ao *caminho místico e apofático* que nos remete para o *Ungrund* e *Abgrund* dos românticos alemães, o ‘*poço sem fundo*’, a profundidade abissal e a escuridão nocturna onde se dissolvem as evidências das filosofias substancialistas e racionalistas.

Porque se o bambu é tempo, é porque o tempo é tanto ‘intra-fenomenal’ como ‘forma pura’ de todas as coisas. ‘Aion’, dizem os estoicos, numa busca paralela a esse dom do tempo, a partir do seu presente e das suas extremidades infinitas. Pois este tempo puro do ‘aion’

²⁶⁵ *Op.Cit.*, Jeffrey Hopkins, “Many think that the Prāsangikas have fallen to an extreme of nihilism, being no different from the Nihilists who deny the existence of rebirth, and so forth. The Prāsangikas themselves refuse any similarity; they say that one cannot ascertain the emptiness of the former and later births through just non-perception of former and later births. (...) Then, through reasonings such as the present birth’s becoming a past birth when the future birth becomes present birth, one identifies that past, present and future births are mutually dependent and thus not exist inherently. Identifying that former and later births do not exist inherently, one ascertains the emptiness of births.”, p. 40.

²⁶⁶ Paulo Borges, “Esta ‘consciência’ incriada, que parece escapar à intencionalidade de um sujeito que visa um objecto, à qual a fenomenologia husserliana e ocidental tende a reduzir à consciência, manifestando-se antes na dissipação da ilusão disso ser real, aproxima-se aqui daquilo que emerge da dialéctica ablativa de um pensador budista como Nagarjuna que, reduzindo ao absurdo todos os ‘pontos de vista’, positivos ou negativos, e mostrando a vacuidade (*sunyata*) de todas as coisas, incluindo dessa mesma vacuidade, induz a uma experiência libertadora e iluminativa.”, *O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu – Estudos e ensaios pessoais*, Lisboa, Editorial Verbo, 2011, p. 80.

*estoico não tem senão uma ‘quase-existência’, aquela de um ‘incorporal’. É por isso que o tempo não existe (no sentido ontológico), ele subsiste. Este ‘subsistir’ dá-se em ‘modos de ser’, de acontecimentos e ‘movimentos de incorporação’ que definem as coisas singulares. Portanto, há uma ligação interna entre o incorporal e um maneirismo temporal que afeta toda a coisa e todo o ser.*²⁶⁷

A questão inicial do *Parménides* que vive a tensão entre o Ser e o Não-Ser, o Eu e o Não-eu (o *Atman* e o *Anatman* dos orientais) deixa de ser um problema. Para alguns, o *caminho do meio* budista soluciona a polaridade estabelecendo um “meio-termo”, quase como um ultimato para apaziguar a guerra entre a *eternidade* e o *devir*. Se a vida é constituída por fluxos deixa de haver polaridades e oposições entre “*aquilo que é*” e “*aquilo que não é*”, na medida em que as coisas *nem são nem deixam de ser*.²⁶⁸ – Como é que Jankélévitch ultrapassa esta *aporia*? O mais impressionante é que a *filosofia da impressão* de Jankélévitch consegue conter um pouco de cada uma das concepções, a do *eterno* e a do *devir*, ou nas palavras do escritor Milan Kundera, a do *pesado* e a do *leve*.

É precisamente aquilo que diz Platão do Uno no “Parménides”. O ser criado não vem, portanto, de parte alguma, nem mesmo de Nenhuma-parte hipostasiada que será, à imagem do ‘nescioquid’ hipostasiado, alguma coisa como um Reino do ‘Nusquam’: dizendo bem, ele não vem de todo... Não que ele não esteja “já lá”! Contrariamente, é melhor dizermos que ele se encontra lá, numa bela manhã, sem nunca ter chegado. «Et lux facta est.» (...) O acto não se situa a si mesmo, mas ele situa: ele, que não está localizado, localiza aquilo que ‘faz-ser’. Ele é o advento do Lugar. (...) O instante não é nem o Ser (pois o precede), nem este ou aquele ser caracterizável, mas ele também não é tão pouco o não-ser (porque como é que o

²⁶⁷ Christine Buci-Glucksmann, “Car si le bambou est temps, c’est bien parce que le temps est à la fois ‘intra-phénoménal’ et ‘forme pure’ de toute chose. *Aion*, disaient les stœiciens, en une recherche parallèle à ce don du temps, à partir de son présent et de ses extrémités infinies. Car ce temps pur de l’*aion* stœicien n’a qu’une ‘quasi-existence’, celle d’un ‘incorporel’. C’est pourquoi le temps n’existe pas (au sens ontologique), il subsiste. Ce ‘subsister’ ne se donnera que dans des ‘manières d’être’, des événements et des ‘mouvements d’incorporation’ qui définissent les choses singulières. Il y a donc un lien interne entre l’incorporel et une maniérisme temporel qui affecte toute chose et toute être.”, *L’esthétique du temps au Japon*, Paris, Galilée, 2001, pp. 45 - 46.

²⁶⁸ Paulo Borges, “Todavia, se um mundo de supostas entidades e id-entidades se dessubstancializa, desreifica e descongela numa miríade de fluxos fenoménicos *com-postos*, impermanentes e interdependentes uns dos outros, incluindo as próprias mentes que os apreendem, isso não o reduz a ‘nada’, no sentido de um ‘não-ser’ absoluto ou de um ‘vazio’ que existisse em si e por si, como uma misteriosa, mística, inefável e negativa (não-)entidade metafísica (o que, como veremos, é decisivo para a comparação com o Deus do Pseudo-Dionísio Areopagita). (...) Na verdade, como já indicava o *Sāmadhirāja Sutra*, a chamada ‘via do meio’ nada tem a ver com um meio-termo, no sentido de um ponto equidistante dos extremos, sendo antes uma via sem posição, que nem sequer mediana se pode dizer, pois nela os extremos desaparecem.”, “Vacuidade e Deus”, *A Questão de Deus, Ensaio Filosóficos*, coord. Maria Leonor Xavier, Lisboa, Zéfiro, 2010, pp. 326 - 327.

*não-ser se compreenderia, todo ele, no ser)... Que digo eu? Ele não “é” nem sequer o Fazer, nem “é”, digamos propriamente, Mais-que-o-ser, Outro-que-o-ser! Nem ele é, nem ele deixa de ser – isso é o mesmo que dizer “vem” ou “advém”. (...) Vir é, ao mesmo tempo, ser/estar e não estar. (...) nem o ser, nem o não-estar se dizem do Fazer-ser, e o predicado ontológico convém-lhe pouco na predicação copulativa.*²⁶⁹

Se a tradição monista, reiterando a eternidade do Ser, posiciona-se lado a lado com o mundo *aiónico* dos Arquétipos sem a mácula da degeneração, e o mundo *crónico* sensível nunca chega a ser verdadeiramente alguma coisa, já que está em vias de se corromper sob a ameaça da morte, Jankélévitch entende que o *Fazer* e uma *filosofia da acção* poderiam ser a resposta para esta aporia angustiante. O problema é que paradoxalmente conjuga-as com uma filosofia do *Não-fazer* e da *não-acção*. O que é que isto significa? Para já, adiantamos que o Ser aparece e paira sobre a existência vindo “não sei de onde”. Na frase de Jankélévitch, “*o ser criado não vem, portanto, de parte alguma*”, não tem explicação, nem uma causa... A verdade é que o paradoxo desta questão resulta da própria condição paradoxal da vida humana. Do ponto de vista ontológico e antropológico, o autor concebe o homem como um *ser em aberto*, como antes referimos, um *intermediário*, cuja vida assume uma posição “mista”. O ser humano está preso a um limbo que resulta de um corpo material e de uma alma imaterial, *impura* e *pura*, cruzamento do imanente com o transcendente que se dão em concomitância, declara o autor no seu texto de 1960, *Le pur et l’impur*. Na afirmação de Pascal “*nem anjo, nem besta*”,²⁷⁰ o homem assume-se na sua expressão *mista* e contraditória, pela luta de opostos e de inclinações antagónicas, que necessita de encontrar a sua ‘pátria’ e compreender de que matéria é feito até chegar à *quintessência*. O tempo faz parte da essência da existência humana, *o homem subsiste no tempo* que acaba por marcar-lhe um “prazo de validade” para a concretização deste projecto que é

²⁶⁹V.J. “C’est précisément ce qui dit Platon de l’Un dans la *Parménide*. L’être créé ne vient donc ni de quelque part ni même d’un Nulle-part hypostasié qui serait, à l’exemple du *nescioquid* hypostasié, quelque chose comme un royaume de *Nusquam*: à proprement parler, il ne vient pas du tout... Non pas qu’il soit *déjà là*! Nullement: il faudrait plutôt dire qu’il se trouve là un beau matin, sans être jamais arrivé. «Et lux facta est.» (...) L’acte ne se situe pas, mais il situe: lui qui n’est pas localisé, il localise ce qu’il fait être, il est l’avènement du Lieu. », *P.P.*, p. 206 / “L’instant n’est ni l’Être (puisque’il le prévient) ni tel ou tel être caractérisable; mais il n’est pas davantage non-être (car comment le non-être se mettrait-il tout seul à être?)... Que dis-je? Il n’«est» même pas le Faire, ni il n’est à proprement parler Plus-qu’être, Autre-que-l’être! Ni il n’est ni il n’est pas – ce qui revient à dire qu’il *arrive* ou *advient*. (...) Venir, c’est à la fois être et n’être pas (...) ni l’être, ni le ne-pas-être ne se disent du Faire-être, et le prédicat ontologique lui convient aussi peu la prédication copulative.”, *P.P.*, pp. 208 - 209.

²⁷⁰V.J. “L’idée pascalienne d’une nature humaine amphibie, mitoyenne, jetée «in media res», à mi-chemin du rien et du tout, de l’egoïsme et de l’altruisme (...) l’initiateur-continuateur, le créateur subalterne, l’ange-bête en un mot prend son tour dans une concaténation infinie.”, *P.P.*, pp. 239 - 240.

a vida. Segundo os antigos monistas, a “*essência precede a existência*”, para a linha vitalista e existencialista “*a existência precede a essência*”: *Quid* antes do *Quod*? *Quod* antes do *Quid*? Na filosofia jankélévitchiana, o *Quid* e o *Quod* contactam-se em sincronicidade numa *metafísica da presença* de “*modos de ser*” e numa *ontologia do acontecimento* que eclode continuamente em “*movimentos de incorporação*” que se dão no Instante.

A tese de doutoramento de Émile Bréhier intitulada *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, de 1907, teve uma grande influência na maneira de se fazer filosofia na modernidade, influenciou Jankélévitch que foi seu aluno, bem como Deleuze, Foucault, Derrida e Lyotard. Desenvolvia um novo tipo de pensamento em alternativa à Metafísica aristotélica que acabaria por dar origem à noção de *acontecimento* (*événement*) na filosofia contemporânea. Para se compreender o processo de evolução do Estoicismo e a sua autonomização em relação ao platonismo devemos atender ao significado de *incorporal*. Em vez de encontrarem o “princípio das coisas” nos Arquétipos, os estoicos centram-se nas realidades corpóreas e identificam o “ser” com o “corpo”, manifestando-se na superfície dos corpos.²⁷¹ O espírito inteligível está *misturado* no meio do sensível e desenha a forma e os limites dos entes, quer sejam seres humanos quer sejam minerais, plantas e animais. O início do Vitalismo e do pensamento de Schelling estava presente nesta força causadora e produtora da vida. Não lhes interessa, aos estoicos, aquilo que é de natureza platónica ou ontológica, mas o *ser no momento* e o que se “dá” no objecto. Por essa razão, Jankélévitch refere que o *Ser é aquilo que Advém*, o “*Advento do Lugar*”, ou seja, aquilo que acontece sem sabermos porquê. Na Metafísica, o principal problema era explicar de que maneira o *permanente* e o *estável* ocorriam nos entes, pois somente essa estabilidade poderia servir de ponto de apoio sólido ao pensamento mediante o uso do conceito. Já explicámos que o conceito é o elemento inteligível pelo qual um ser se demarca dos outros seres e permite classifica-

²⁷¹Émile Bréhier, “Un trait caractéristique des philosophies qui ont pris naissance après celle d'Aristote, est d'avoir rejeté, pour l'explication des êtres, toute cause intelligible et incorporelle. Platon et Aristote avaient cherché le principe des choses dans des êtres intellectuels; leurs théories dérivait, à ce point de vue, et de la doctrine socratique des concepts, et des philosophies qui comme celles de Pythagore et d'Anaxagore avaient mis le principe des choses dans des éléments pénétrables à la pensée claire. C'est au contraire dans les corps que les Stoïciens et les Epicuriens veulent voir les seules réalités, ce qui agit et ce qui pâtit. Par une espèce de rythme, leur physique reproduit celle des physiciens antérieurs à Socrate, tandis qu'après eux, à Alexandrie, renaîtra l'idéalisme platonicien, qui expulse tout autre mode d'activité que celle d'un être intelligible. Pour trouver les raisons de cette évolution du platonisme au stoïcisme, il serait intéressant, nous semble-t-il, de chercher quelle place garde, dans ce système, l'idée de l'incorporel. Ce mot désigne chez les Stoïciens, d'après Sextus, les choses suivantes : l'exprimable, le vide, le lieu, le temps.”, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Librairie Alphonse Picard & Fils, 1907, p. 1.

lo pela sua definição. Logo, a classificação que é realizada, funciona com base em correspondências, analogias, semelhanças ou dissemelhanças entre o “mesmo” e “outro”. É, neste contexto, que os estóicos pretendiam estudar a *mudança* e o comportamento dos entes face ao movimento da natureza. Para esse efeito, apelam à singularidade de cada ente que se exprime nas suas várias “*maneiras de ser*” através de *acontecimentos* que resultam das interacções entre eles. O seu sentido da causalidade difere daquele que existia em Platão e em Aristóteles na tese do *Motor-Imóvel*, o primeiro princípio ou “causa primeira” que gera os entes que são as “causas segundas”. O ente passa a ter a causa em si mesmo, sem estar cingido ao papel de ‘cópia’ que imita uma Ideia superior que o transcende.²⁷² A causa, nos estóicos, aponta para uma dimensão eruptiva e pulsional que “força o ser” para a existência de um corpo, uma força interna que brota do interior para o exterior e determina a forma exterior do ente. Esse mesmo dinamismo passou para as *filosofias vitalistas* posteriores, na medida em que o Estoicismo cria um *materialismo espiritualista*, que não deve confundir-se com uma génese de uma teoria biologista. A causa interna de um corpo não repousa numa causalidade biológica, realiza um conjunto de relações reguladas por princípios matemáticos, que se tentam interpretar não do ponto de vista ôntico, mas da sua eficácia, interpretando as leis do seu funcionamento. Sempre partindo do pressuposto que todo o universo é movido por uma ordem inteligente, o *Logos* susceptível de ser discernido, o sujeito pode fazer uso da sua capacidade de *fantasia* (*phantasia*). E pelo acto da imaginação, a *fantasia cataléptica*, representa os objectos e entende a sua origem. O *incorporal*, neste contexto, diz respeito à instância onde se dá o *acontecimento* das coisas no seu *aparecer*, ou seja, o *vazio*, o *lugar* e o *tempo* como características físicas e, por último, o *exprimível* (*Lekton*) enquanto representação semântica e semiótica.

Quando Christine Buci-Glucksmann refere que o tempo “*não tem senão uma ‘quase-existência’, aquela de um incorporal*” indica-nos que a temporalidade, na sua natureza impalpável, *não toca* o corpo, apesar de não poder existir sem ele. O tempo não constitui uma “condição de possibilidade” da ocorrência de um corpo, nos termos kantianos, e parece manifestar-se como um *efeito* – ao mesmo tempo é *efeito e acontecimento* com origem na causa e na relação com os corpos entre si. A

²⁷² *Ibidem*, “La cause est donc véritablement l'essence de l'être, non pas un modèle idéal que l'être s'efforce d'imiter, mais la cause productrice qui agit en lui, vit en lui et le fait vivre, plus semblable, suivant une comparaison d'Hamelin à *l'essentia particularis affirmativa* de Spinoza qu'à *Idée platonicienne*.”.

temporalidade está, então, orientada para uma filosofia vitalista que, sem rejeitar o corpo, as suas sensações e percepções, valoriza-as porque elas são uma parte integrante da “experiência do instante” que é *física* e *metafísica*, fundindo o *imanente* com o *transcendente*.

“Ser ou não ser?” É simples compreendermos que este dilemma do desespero moderno é favorecido, em grande parte, pelo apego da consciência à filosofia da coisa, ou seja, ao dogmatismo do senso-comum, que nos propõe a alternativa aguçada do pleno e do vazio, da presença e da ausência. É pegar ou largar! Se Hamlet tivesse sido menos obcecado com a mitologia da Coisa, talvez pudesse ter descoberto esse terceiro-princípio, ao qual o ativismo de século XIX, pela boca do Fausto, encontraria o seu verdadeiro nome: a Acção. Pois existe justamente um meio entre o pegar o largar, o ser e o não-ser – não na perspectiva lógica, visto que todo o terceiro é excluído entre contraditórios, mais efectivamente, irracionalmente e drasticamente, entre o ser e o nada, existe o Fazer, que não é nem ser nem não ser. (...)

Nós designamos, mais precisamente, de instante, o meio-ser que escapa à alternativa do ser e daquilo que não é: o quase-nada (presque-rien), que não é nem o nada, nem qualquer coisa. Será que ele é, para lá de todas as opções, o intermediário paradoxal entre contraditórios, que não são passivos de receberem um meio-termo? É que toda a essência do Fazer se doa, para a criatura, no instante: quando agitando a vontade decisiva se acentua o dilema que meduseia o senso-comum... Podemos talvez dizer: a subsistência das relações inteligíveis, ao recusar o ultimato do tudo-ou-nada, é justamente o “terceiro modo” que procuramos, para além da coisa e da não-coisa.²⁷³

Em suma, entre a aporia do Ser e do Não-Ser, Jankélévitch introduz-nos um “terceiro modo” que é a filosofia do *Fazer* e do *Aparecer* inscritos no fluxo da temporalidade. As coisas não são, nem deixam de ser... Elas *aparecem* e *vão sendo*.

²⁷³V.J. “*To be or not to be?* Il est facile de comprendre que ce dilemma du désespoir modern est favorisé dans une grande mesure par l’attachement de la conscience à la philosophie de la chose, c’est-à-dire au dogmatisme du sens commun qui nous propose l’alternative tranchante du plein et du vide, de la présence et de la absence. C’est à prendre ou à laisser! Si Hamlet eût été moins obsédé par la mythologie de la Chose, peut-être aurait-il découvert ce tiers-principe auquel l’activisme du XIXe siècle, par la bouche de Faust, trouvera son vrai nom: l’Action. Car justement il y a un milieu entre prendre et laisser, être et non-être – non pas certes logiquement, vu que tout tiers est exclu entre contradictoires, mais en fait: irrationnellement et drastiquement; entre l’être et le néant, il y a le Faire, qui n’est ni être ni non-être. (...) Précisément nous appelions instant le moindre-être qui élude l’alternative d’être ou ne pas être: le presque-rien, qui n’est ni rien ni quelque chose, serait-il au-delà de toute option, l’intermédiaire paradoxal entre des contradictoires qui ne souffrent pas de milieu? C’est que toute l’essence du Faire tient, pour la créature, dans l’instant: en agissant la volonté décisive tranche le dilemme qui médusait le sens commun... On dira peut-être: la subsistance des relations intelligibles, récusant l’ultimatum du tout-ou-rien, est justement la «troisième mode» que nous cherchons, au-delà de la chose comme de la non-chose.”, *P.P.*, p. 179.

Afirmam-se na sua presença efémera e realizam-se a si mesmas na sua concretização, no seu *fazer-se*, no acto em si que é transitório, porém, afirmativo e positivo. *Ser e Tempo* estão, por conseguinte, indissociáveis, já que o Ser precisa de se doar num processo temporal de Criação contínua. Apesar do *ser em devir* se apresentar como um *presque-rien*, ele *vai sendo* e vai se constituindo nesse caminho de metamorfoses permanentes enquanto “vai gerando a vida”. O Ser vai se transformando e misturando o *ser*, o *deixar de ser* e o *advir*, num caminho progressivo rumo a um futuro ignoto, sempre misterioso, sem regras definidas e sem um projecto pré-estabelecido. Deste modo, evita-se a fixidez das formas definitivas do Monismo, bem como a degeneração completa no niilismo do *devir*. O *sendo* é a resposta alternativa, pois o *agindo* do fazer, consegue superar o *Ser e o Nada* através do seu *activismo*.

Após esta enorme e complexa exposição que exigiu tantas comparações com vários autores que se pronunciaram sobre a questão do Ser durante a História da Filosofia, Jankélévitch dissipa as dificuldades da Metafísica com uma nova versão da “Filosofia Primeira” que não sabemos se devemos de chamá-la de “Metafísica” porque só este nome levantaria, para já, uma série de problemas. Saber se Jankélévitch será ou não um “metafísico” é uma pergunta pertinente. A referência à “Metafísica” jankélévitchiana deve ser sempre citada “entre aspas”, na medida em que ele não é um filósofo do Ser. Aliás, depois deste esforço de síntese das suas ideias, esperamos que fique bem claro que a sua *filosofia da existência* não segue a Metafísica na sequência do que ficara estabelecido com Platão ou Aristóteles. Por outro lado, embora o nosso autor aprecie muito a Monadologia de Leibniz e as alterações que ele introduziu na Metafísica anterior, não devemos afirmá-lo um leibniziano, porque ele vai mais além do “sistema das mónadas” que ainda assim organiza o universo de uma forma racional. Mais na linha dos russos e do que escreveu Henri Bergson e Émile Bréhier, confirma e reconhece um *élan vital* no universo que dinamiza os seres, um *élan* que, antes de mais é judeo-cristão pelo seu sentido temporal rectilíneo de uma vida projectada para um contínuo futuro, mas ao mesmo tempo, subverte este direccionismo e finalismo judaico, quando admite que o *instante* é a base da sua “metafísica”. Como esse instante é “irracional”, uma realidade pontual, *pontilhista*, de momentos descontínuos que têm a sua causa em si mesmos, não se subsumem esses “instantes” num conceito. Assim ficamos sem compreender se ele acredita que exista ou não uma ordem, um *Logos* no mundo. Dado que o autor se distancia de todo o qualquer “sistema”, não faria sentido querer fazer, então, da sua filosofia em “sistema metafísico” coerente, dissecado e

discriminado, em suma, dividido em várias alíneas. Este tipo de organização não existe no seu pensamento. Uma vez mais, damo-nos conta de que Jankélévitch voa sobre muitos autores, percorre muitas doutrinas e correntes, mas cria algo diferente. A *filosofia do instante*, que orienta a vida para o pequeno “momento presente”, como passaremos a analisar no capítulo seguinte, fazem dele um criacionista, vitalista, um homem da existência e da imanência que se deixa atravessar por uma força divina transcendente que só justifica o seu existir por tudo aquilo que *vai criando* e que não consegue parar de criar. Há no autor um “optimismo ontológico” que o faz crer na bondade da Criação, como atestam as suas palavras, “*Eis, enfim, o “circulus sanus” da Bondade! Deus decide, porque decide. Mas essa decisão, por si mesma, é uma decisão graciosa de pôr, de afirmar, de fazer ser.*”²⁷⁴ O Ser se duplica e multiplica, se gera, nasce e renasce em cada instante. A sua “Metafísica” se é que poderemos baptizá-la com esta expressão, voltamos a frisar, que é uma “expressão” que pode levar-nos a distorcer a intenção do autor, é aquela que já tínhamos exposto nos capítulos anteriores acerca da *Metaempiria*. A junção da *Metafísica* com o *Empirismo*, dois conceitos que logo à partida são a negação um do outro. Na ocasião do instante, somos confrontados somente com as “maneiras de ser”, os “modos da existência”, o mundo virtual do *acontecimento* que eclode na “aparição” dos entes e dos objectos no decurso temporal. Como “estrelas” que cintilam, que se acendem e se apagam, assim se comportam os entes que *são* e que *não são*. O que lhe interessa, no fundo, é que a vida seja um testemunho de Amor. Em primeiro lugar, um testemunho de Amor do Deus que *cria* e *dá o ser* aos outros “seres”, para que eles próprios, em segundo lugar, depois continuem essa Criação primordial. O homem deve corresponder a esse amor, do ponto de vista ético, fazendo uso da vida e da liberdade que lhe foi oferecida de *graça*, existindo, vivendo e ele mesmo criando obras com as suas mãos. Daí que a *Metaempiria* seja uma filosofia da acção, do operativismo, do virtuosismo filosófico, moral, estético, religioso, de todas as dimensões que possam surgir do homem, que tem como dever desenvolvê-las e aprimorá-las com a intenção de cumprir a sua *missão* na terra, nesta passagem efémera que é a nossa vida.

²⁷⁴ V.J., “Voilà enfin le «circulus sanus» de la Bonté! Dieu decide parce qu’il decide, mais cette décision elle-même est une décision gracieuse de poser, d’affirmer, de faire être.”, *P.P.*, p. 234.

4.3 O Instante – *Um lance de dados jamais abolirá o acaso...*²⁷⁵

*Só a arte, eternizando o instante presente,
alcança o milagre de um sorriso sempre sorridente
como aquele que entreabre os lábios da Monna Lisa.*
Vladimir Jankélévitch²⁷⁶

Quando se inicia o estudo da Filosofia, a pouco e pouco, compreende-se porque razão na porta da *Academia* platónica estava inscrita a máxima: “*Que não entre quem não saiba Geometria*”. Muitos dos desafios levantados na Geometria, que encontram o seu correlato no Desenho, podem ser transpostos para o domínio filosófico. O célebre Pitágoras era filósofo, matemático, geómetra, obviamente numa época onde ainda não havia uma clara distinção entre disciplinas, mas onde encontramos uma profunda inter-relação de saberes que se completam uns aos outros. Por exemplo, um dos primeiros ensinamentos dos jovens estudantes de Desenho começa pelo conhecimento das formas geométricas e, o mais básico, aprender a traçar linhas: a *recta*, a *semi-recta* e o *segmento de recta*. Curiosamente, ao definirmos um *segmento de recta*, dizemos que é um conjunto de pontos com um princípio e com um fim; a *semi-recta* um conjunto de pontos com um princípio e sem um fim; e a *recta* um conjunto de pontos sem princípio e sem fim. Como é possível haver um conjunto de pontos *sem princípio e sem fim*? Podemos traçá-lo com o nosso lápis num papel, só que não abrangemos a sua extensão com o nosso pensamento. E esse *conjunto de pontos* deixa-nos pressentir que, à primeira vista, a linha parece contínua e ininterrupta, embora sejam pontos muito próximos que, de longe, estão unidos. Parece sugerir que existe, então, uma certa distância entre esses pontos, um hiato, um soluço, um intervalo ou como diriam os japoneses *Ma* e os budistas a *vacuidade* (*Śūnyatā*). O espaço entre esse conjunto de pontos representa o *vazio* ou *haverá*, entre eles, algo que os une? Trata-se da problemática do *contínuo* e do *descontínuo* que se aplica à questão da temporalidade.

Seguindo o nosso raciocínio, a Geometria e o Desenho podem ser usados como uma forma de introduzir uma análise filosófica do tempo. Assim, se observarmos o *segmento de recta* veremos que serve de imagem para a concepção da vida enquanto

²⁷⁵Título de um poema de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

²⁷⁶V.J., “Seul l’art, éternisant l’instant présent, accomplit le miracle d’un sourire toujours souriant comme celui qui entre-ouvre les lèvres de Monna Lisa”, *M.I.*, p. 58.

fenómeno epifenomenista. A vida com um princípio e com um fim, ou seja, nascimento e morte. Este epifenomenismo exposto num dos argumentos do *Fédon* de Platão, concebe a alma como um somatório de fenómenos psicofisiológicos que se interliga a um corpo material.²⁷⁷ A vida, nessa condição, resulta de uma reacção anímica e orgânica que termina com a morte do corpo, logo, tal como o *segmento de recta* apresenta um princípio e um fim bem delimitados. De seguida, se observarmos o tempo usando a imagem da *semi-recta*, teremos a concepção cristã do momento inicial da *Criação*. O princípio da *semi-recta* é marcado por uma Vontade primordial, o *Big-Bang* da visão científica, que deu origem à evolução posterior do universo, mas que se orienta para uma meta final em aberto, que ecoa na eternidade... Por último, se observarmos a *recta*, sem princípio e sem fim, deparamo-nos com a representação do *eterno-retorno*, que nunca começa e nunca acaba. Ao curvamos a linha recta, formando uma circunferência girando sobre si mesma, encontramos o símbolo alquímico do *ouroboros*, o eterno-retorno da “serpente” ou do “dragão” que abocanham a sua própria cauda. De qualquer modo, seja qual for a maneira como percebemos o tempo, a verdade é que ninguém sabe realmente o que ele é e como representá-lo. O mesmo acontece com a Geometria: podemos traçar rectas, mas como? Como poderemos sequer esboçá-las? Se o traço que a nossa mão risca no papel, não tem princípio e fim, logo, é *infinito*, como podemos *traçar o infinito*? Que *milagre* é esse que se realiza diariamente nas tarefas mais banais do quotidiano?

Quando pensamos no *infinito*, de imediato, surge na nossa mente o *universo*, assim como Descartes pensou na “ideia de Deus”, a única que pode comportar a eternidade.²⁷⁸ Se acompanharmos a sua exposição teórica, colocamos as mesmas questões: como é que o ser humano *finito* contém em si a ideia de *infinito*? Como pode sequer passar pela sua mente esta ideia de infinitude se nunca vimos nada de infinito neste mundo terreno? Concluía ele que, só Deus, um ser superior e eterno, imprime semelhante ideia dentro da alma que, do ponto de vista platónico, a alma racional e inteligível é congénere ao mundo ideal divino. De repente, do contexto da *Geometria* transitamos para o contexto da *Física*, da *Matemática* e da *Astronomia* quando queremos compreender esse *universo infinito* que nos rodeia e do qual fazemos parte e daí passamos para uma *Filosofia Primeira*, uma *Teologia* e, em última instância, saltamos para a *Mística*. Por conseguinte, da mais absoluta simplicidade de riscarmos

²⁷⁷Platão, *Fédon*, 84c - 86d.

²⁷⁸René Descartes, Terceira meditação, *Meditationes de Prima Philosophia*.

uma linha no papel, caímos, de súbito, na complexidade e no apofatismo do Mistério do *Je-ne-sais-quoi*.

Perante esta densidade que é o tempo, a sua significação tão difícil de decifrar, Jankélévitch considera que o homem deve manter em si a frescura e a inocência do olhar das crianças. O filósofo é como se fosse novamente uma criança que, na tentativa de apreender o significado da *recta* infinita, tentasse em vão traçar mentalmente esse “conjuntinho de pontos”, uns a seguir aos outros até não poder mais... Cansar-se e desgastar-se nessa tarefa interminável, sem obter nenhum resultado que preencha essa angústia dos “porquês”. Como olhar o céu estrelado, numa *noche oscura*, e misticamente a criança se deparasse com o *infinito*. Aquelas constelações brilhantes suspensas “não sei onde” que a interpelam: “*Quem sois? De onde vens? E para onde vais?*” Talvez fosse apropriado respondermos como lembra a anedota de Bocage, “*Sou o poeta Bocage, / E venho do Café Nicola / E vou para o outro mundo / Se disparas a pistola.*” A importância do humor e do *riso* perante o desespero existencial, fala-nos Henri Bergson, ajuda a compreender a criatividade do dinamismo temporal. Na verdade, a *criatividade* é a essência da criança, livre dos limites dos hábitos e das convenções. E esta infantilidade não retém o filósofo preso ao passado, mas transforma a atitude filosófica no primeiro olhar de um recém-nascido. O indivíduo renasce para o seu verdadeiro *eu* escondido dentro de si, ainda *infante*. Não é por acaso que muitas obras dos pintores impressionistas dedicaram-se a retratar a delicadeza e a inocência da infância, sobretudo os trabalhos de Auguste Renoir e de Mary Cassatt, que davam a entender essa ternura da *criancice*. Fra Angelico, por sua vez, já pintara essa sagrada inocência no seu quadro o “*O Juízo Final*”, na roda dos pequeninos que brincam no *Paraíso*. Como diz o Evangelho, “*Em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos céus.*”²⁷⁹ E podemos ouvi-la nas Sonatas de Mozart e na música francesa do princípio do século XX, que revive a *infância espiritual* nas peças de Déodat de Séverac e Erik Satie.²⁸⁰ – A *Criança Eterna* (*puer aeternus*) representa o *Menino Jesus* que, todos os Invernos, ciclicamente renasce no Natal. No Paganismo romano, denominava-se deus *Mitra* que, na altura do Solstício, com a sua luz vencia as trevas. As festividades pagãs celebravam o Sol no sentido da renovação e da esperança e, ao mesmo tempo, celebravam a

²⁷⁹Mateus, 18, 3.

²⁸⁰V.J., “La musique française a connu, du temps de Satie et de Séverac, ce retour à l’ingénuité et à la simplicité enfantines, c’est-à-dire aux sources mêmes de la joie.”, *M.H.*, p. 211.

Saturnália, o deus *Chronos*-Saturno (o Velho Sábio) com o peso do passado, do tempo e da tradição que se regeneravam, ano após ano, no Solstício.²⁸¹ No símbolo da *criança*, Jankélévitch alude à mobilidade do tempo enquanto *devir irreversível* levado pela sapiência infantil. É o *jogo* de que falava Heraclito naquele célebre fragmento “*O tempo é uma criança jogando dados. O poder real (o reinado) é o da criança*”²⁸² que exprime a renovação da vida no seio da natureza e a expansão do cosmos. A mesma postura vemo-la também figurada no poema de António Gedeão, acerca do pequeno infante, que parece viver despreocupado na sua inocência. Vive brincando e sonhando, entrega-se à Vida sem se preocupar com os minutos e as horas que passam, sem a ampulheta do tempo que espartilha a existência, na completa inocência de *não pensar*.²⁸³ Se estivéssemos alheios ao movimento lúdico do universo, a vida acabaria por entrar em estagnação sem a possibilidade de uma transformação, de uma geração ou crescimento.



Mary Cassatt, *Após o banho* (pormenor), 1901.

²⁸¹ Gilberto Lascariz (coord.), “A Terra está neste momento do ano vários milhões de milhas mais próxima do Sol do que no resto do ano, e por isso a sua luz ao se reflectir na Lua tem um brilho mais forte, à volta de 7% mais do noutra altura do ano. O Sol está mais baixo e próximo da terra mas os raios, ao caírem oblíquos, impedem que ela se desfaça numa grande fogueira cósmica. É esta proximidade física do Sol que é benéfica para o despertar da Alma. (...) O Sol Renascido emerge da entranha da noite, como Mitra nascendo de uma pedra e armado de uma faca para lutar contra as resistências da matéria pesada. (...) O Renascido é a Alma desperta no Corpo do Adepto Gentílico, daquele que traz a Sabedoria da Gens! Ele é a Chispa Divina soterrada no fundo da alma humana nossa mãe e que nesta época do ano, em virtude de vários contextos cósmicos e ctónicos, é mais fácil despertar como princípio motriz duma nova personalidade.”, *Mandrágora, O Almanaque Pagão 2009*, Sintra, Zéfiro, 2008, pp. 43 - 44.

²⁸² Frag. 52 DK: αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖζων, πεισσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ

²⁸³ António Gedeão, *Movimento Perpétuo*, 1956.

| | | |
|------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Eles não sabem que o sonho</i> | <i>como este ribeiro manso,</i> | <i>Eles não sabem, nem sonham,</i> |
| <i>é uma constante da vida</i> | <i>em serenos sobressaltos,</i> | <i>que o sonho comanda a vida.</i> |
| <i>tão concreta e definida</i> | <i>como estes pinheiros altos,</i> | <i>Que sempre que o homem sonha</i> |
| <i>como outra coisa qualquer,</i> | <i>que em oiro se agitam,</i> | <i>o mundo pula e avança</i> |
| <i>como esta pedra cinzenta</i> | <i>como estas aves que gritam</i> | <i>como bola colorida</i> |
| <i>em que me sento e descanso,</i> | <i>em bebedeiras de azul.</i> | <i>entre as mãos de uma criança</i> |

Assim como a criança que não mede as consequências dos seus pequenos gestos, as incessantes mutações das formas particulares da natureza tornam-se destituídas de uma conotação moral, na medida em que o tempo também age brincando, irresponsável e pueril. Vai alternando num “jogo de contrários”, vida e morte, degeneração e regeneração. No fundo, entramos aqui no domínio do *amoral* que Nietzsche abordava nos seus textos, daquilo que não consente uma ordem determinada. No início do século XX, do ponto de vista do Simbolismo, poderemos considerar que Stéphane Mallarmé foi o pensador e o poeta-artista que se esforçou para nos evocar o carácter efémero e lúdico da vida, criando para esse efeito versos livres, por vezes desconexos como se fossem aleatórios. No seu texto enigmático de 1897, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, sensibiliza-nos para a questão do *Acaso* e passa-nos a imagem do tempo como algo *evasivo* à nossa intenção de o conceptualizar. O poema, em síntese, invoca um indivíduo a bordo de uma embarcação à beira do naufrágio, que hesita em lançar os seus dados. O “lance dos dados” é a condição última a que está sujeito o homem. Todo o poema está cheio de simbologias e requer uma decifração como é de esperar na sua poesia. Mallarmé dedicou-se a magnificar a figuração do acaso que tanto pode ser uma força benfazeja ou abominável, capaz de dar lugar não só a glória como ao revés da fortuna. Acaba por ser sinónimo de fortuna, acidente, contingente, sorte, destino, sina, chance, aventura, etc. A ocorrência do acaso fascinou Aristóteles a tal ponto que mereceu um tratamento especial na sua *Física* (195b31), que o associava à noção de espontaneidade, *automaton* (αὐτόματον) e ao conceito de *týche* (τύχη). Sem ter ele mesmo uma causa determinável, o acaso não acontecia sempre, nem frequentemente, revestindo-se de um carácter excepcional.

velando
duvidando
brilhando e meditando
antes de se deter
em qualquer ponto derradeiro que o sagra
Todo o Pensamento produz um Lance de Dados ²⁸⁴

²⁸⁴ Stéphane Mallarmé, “veillant / doutant / roulant / brillant et méditant / avant de s’arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Tout pensée émet un Coup de Dés.”, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Poème, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914.

Na filosofia jankélévitchiana, a noção de disponibilidade, de inocência e de mistério estimulam a ousadia de uma *vida aventurada* que nos faz “gastar o tempo” e tê-lo bem empregue numa “missão” que valoriza o facto de termos nascido. No texto de 1963, *L’Aventure, l’ennui et le sérieux*, o conceito de “aventura” define o espírito que todo o homem deve trazer dentro de si próprio, de maneira a desafiar o seu destino. *Viver com aventura* abre a nossa consciência não só para a ideia de futuro, como para o sentido do *acaso*, da indeterminação, do possível, do incerto e do ambíguo. Ao estar virado para o futuro, no seu impulso de querer *ser mais*, o indivíduo vive algo que é real e, ao mesmo tempo, ilusório, dado que o futuro não existe senão enquanto *projecto*. A aventura faz-nos viver a tensão entre o real e o ilusório, o certo e o incerto, tanto que pela sua ambiguidade, coloca-nos perante um abismo de incertezas envolto em escuridão e em mistério (um salto no escuro...). Aquele que ama viver desta maneira tão entusiasmante, torna-se um homem apaixonado, com alma de criança, e esse seu vigor passional cresce à medida que aumenta a sua insegurança. O sentido do “risco” que está a correr, provoca-lhe medo do futuro incógnito e medo da morte que alimentam, ainda mais, o fulgor e a determinação da sua paixão. É como se fosse um relacionamento entre *dois amantes* que, embora tenham um relacionamento conflituoso, tumultuado por gritos e agressões, já não conseguem parar de se procurar, nem viver um sem o outro.²⁸⁵ A nossa ignorância acerca do que é o tempo, de não sabermos o rumo que irá desencadear-se no futuro, não só exige, da parte do homem, uma total receptividade e *espírito de aventura* perante a sua vida, como implica a tal atitude de inocência e de disponibilidade interior para a podermos experienciar efectivamente o sentido de *viver*.

No pensamento de Jankélévitch, toda a temática do tempo vai apoiar-se na questão do *instante*. A única coisa que nos resta, ao longo da vida, é o pequenino momento do instante efémero que vai passando fugidíio pelo sujeito. Aliás, o tema é de tal maneira importante para si, que é justamente através do instante que ele consegue superar a dicotomia entre o *eterno* e o *devenir*, que expusemos no capítulo anterior. Somente uma filosofia da acção, da *aventura de agir*, uma filosofia do *Fazer*, como refere o autor, ultrapassa a oposição entre Ser e Não-Ser. É na realização das acções que se concretizam no presente, que o homem pode assumir o seu destino e revelar a si

²⁸⁵ V.J., “La tentation de l’aventure est donc la tentation typique. L’homme passionné par la passionnante insécurité de l’aventure, par le passionnant aléa de l’avenir est dans la situation passionnelle de ses amants frénétiques qui ne peuvent ni vivre ni vivre séparés: ensemble ils se battent, ils ne se supportent pas; séparés ils languissent et aspirent de nouveau à leur symbiose confuse...”, *A.E.S.*, 1963, p.10.

mesmo a sua missão. Todo esse movimento, essa luta pela sobrevivência diária e a procura de um caminho com significado para o sujeito que o pratica, dá-se no instante. O *momento presente* é a *ocasião* onde podemos exercitar o nosso livre-arbítrio e exprimir a nossa liberdade de seres dotados de inteligência e sensibilidade.

*O instante é o ponto-vertigem onde o tempo e o espaço coincidem, onde a qualidade e a quantidade aparecem uma na outra, onde a forma e a matéria são uma só, onde a relação em si própria se recolhe até ser um absoluto. A Criação decorre no instante ou melhor (porque o instante não é senão por maneira de dizer, uma breve duração, um intervalo infinitesimal onde a Criação pode decorrer) a Criação é toda ela o instante em si mesmo, como vice-versa o instante por excelência é o instante criador e posicional. O instante, neste contexto, opõe-se ao Devir e ao Ser, que são duas variantes do Intervalo: O devir, ou a continuação dos instantes virtuais até ao infinito, mas instantes diluídos e relaxados, mais promotores que criadores, mais propulsivos que teóricos. O ser, ou a congelação do instante primordial, definitivamente fixado e congelado em Coisa. (...) O instante entre o Nada e o Ser; segundo queremos fixar as ideias tanto num sentido como noutro (...) podemos chamá-lo de 'Presque-rien' (Quase-Nada) ou 'Presque-être' (Quase-Ser): 'quase-ser' enquanto ele emerge no ser ao sair do não-ser, 'quase-nada' enquanto análogo ao nada. (...) Mas, em bom rigor, o instante não é nem um nem outro.*²⁸⁶

A *Criação*, nas palavras de Jankélévitch, não se refere apenas ao agir humano e ao papel activo do homem enquanto *fazedor* do seu próprio trajecto de vida, refere-se também à *Criação* do mundo, ao papel do Demiurgo platónico e ao Deus bíblico do Cristianismo. Em comparação com o Criador, o sujeito é um pequeno agente, criador em ponto pequeno, que perpetua o mesmo impulso de querer produzir coisas no mundo. O desejo de criar, essa actividade constante, é que soluciona a aporia do Ser e do Não-Ser. O Ser não é, nem deixa de ser. Ele vai sendo e vai-se autoproduzindo... A partir do momento em que o Criador traz os seres para a existência, os entes passam a subsistir

²⁸⁶V.J. "L'instant est le pont-vertige où le temps et l'espace coïncident, où qualité et quantité apparaissent l'une dans l'autre, où la forme et la matière ne font qu'un, où la relation elle-même se ramasse jusqu'à n'être qu'un absolu. La création tient dans l'instant, ou mieux (car l'instant n'est pas, sinon par manière de dire, une brève durée, un intervalle infinitésimal où la création pourrait tenir) la création est tout entière l'instant lui-même, comme vice versa l'instant par excellence est l'instant créateur et positionnel; l'Instant en cela s'oppose au Devenir et à l'Être qui sont deux variétés de l'Intervalle: le devenir ou continuation d'instant virtuels à l'infini, mais d'instant dilués et détendus, et plutôt promoteurs que créateurs, plutôt propulsifs que théorétiques; l'être ou congélation de l'instant primordial définitivement figé et refroidi en Cose. (...) l'Instant entre le Rien et l'Être; selon qu'on veut fixer les idées dans une sens ou dans l'autre (...) on appellera l'instant *Presque-rien* ou *Presque-être*: presque-être en tant qu'il émerge dans l'être au sortir du non-être, presque-rien en tant qu'il est analogue au néant. (...) Mais, à la rigueur, l'instant n'est ni l'un ni l'autre.", *P.P.*, pp. 209 - 210.

no tempo que nada mais é do que o *instante*. Por essa razão, Jankélévitch coloca o instante entre o Ser e o Não-Ser, momento intermediário daquilo que *ainda é*, mas *deixará de ser*. Toda a Criação divina dá-se no instante e é, em si mesma, uma manifestação da instantaneidade da vida que irrompe no universo. O *Advento* da vinda de Cristo enquanto acontecimento intemporal, marca o nascimento da consciência histórica e teleológica no Ocidente e, com Ele, vem a noção de *instante criador* “*Fiat Lux*”. A luz apareceu, de uma maneira súbita e inesperada, no meio das trevas.²⁸⁷ À semelhança do pensamento de Santo Agostinho, Jankélévitch fala-nos de uma intuição não-discursiva do tempo, apontando para uma estrutura simultaneamente eterna e intemporal do *instante* que é capaz de conter, em potência, a totalidade infinita dos vários momentos que se sucedem. Considerando que o tempo não se situa na vida exterior à consciência, no sentido quantitativo, pois ocorre interiormente pela ruptura do instante operada pela consciência, Jankélévitch afirma que Santo Agostinho deu a forma definitiva a esta concepção quando descreveu a vida humana, não como um mero processo da natureza, mas como um fenómeno único e irrepetível da alma. A vida possui uma história individual, na qual tudo o que acontece é novo e jamais aconteceu no passado. O curso dos diversos instantes alinhados num determinado caminho de vida determina um “princípio”, o do nosso nascimento, e um “fim” com a nossa morte. Todos esses instantes são únicos, incomparáveis e irreversíveis, logo o *eterno-retorno* dos antigos gregos seria impensável numa concepção instantânea da vida a pulsar a cada minuto, onde o instante se diferencia essencialmente e nunca nada se repete. A total diferença da irreversibilidade do *devir* quebra com a “mesmidade” do monismo. Porém, cada um desses instantes funciona como uma presentificação da eternidade do Ser, como se cada momento fosse isolado em si mesmo, cheio de si próprio, na sua completa plenitude. Ainda que seja irreversível, o tempo provoca-nos, por vezes, uma sensação de “tempo parado” e “congelado” do monismo. O *fluxo estacionado* está entre parênteses, sobretudo quando estamos a experimentar momentos que nos proporcionam algo especial. O tempo comprime-se ou dilata-se consoante o significado, o prazer ou o sofrimento que provoca no ser humano e torna-se profundamente pessoal, dependendo

²⁸⁷ V.J., “La coïncidence du *Facere* divin et du *Fieri* humain, c’est-à-dire de la pure *opération* créatrice et de l’impur *procès* créaturel, *procès* où mutation et maturation se mélangent, cette coïncidence s’accomplit dans le *Fiat* théandrique de l’instant créatif: le *Fiat*, qui est la quasi-simultanéité, à la fois évanouissante et fulgurante, d’un *Facit* et d’un *Fit*, - voilà tout ce que nous pouvons entrevoir de la position absolue. La décision efficace qui pour la créature n’est jamais qu’un rarissime presque-rien, est en Dieu position pure comme l’événement effectif fait muer en l’homme un devenir: l’effectivité du devenir reflète donc assez faiblement l’efficacité impensable du faire-être. «Dixit: Fiat lux. Et facta est lux.»”, *P.P.*, p. 186.

da sensibilidade do sujeito que o percepçiona. Daí Santo Agostinho afirmar um “tempo psicológico” e, de acordo com a filosofia ortodoxa russa, existe toda uma temporalidade ligada à expansão da alma e a níveis de consciência. Uma pluralidade imensa de “tempos” surge assim no quotidiano e o modo como o homem individualmente os vive demonstra o que se passa na sua interioridade. Portanto, o tempo não marcha somente numa direcção rectilínea, ele vira-se sobre si próprio, dobra-se e curva-se na interioridade do sujeito. Pela memória, reiteramos as mesmas circunstâncias, fazemo-las subsistir e passam a fazer parte da intimidade da nossa consciência. Além disso, o próprio carácter imprevisível do instante, das intuições que se dão no instante, não se deixa capturar pela linearidade do tempo histórico, dado que o tempo é aquele que vive dentro do sujeito. Jankélévitch não consegue encontrar uma expressão mais verdadeira para o instante do que “*Presque-rien (Quase-Nada)* ou *Presque-être (Quase-Ser)*: ‘quase-ser’ enquanto ele emerge no ser ao sair do não-ser, ‘quase-nada’ enquanto análogo ao nada. (...) Mas, em bom rigor, o instante não é nem um nem outro.”

No contexto musical, Jankélévitch sente, mais do que nunca, a presença do *presque-rien*. Tal como o *devenir* temporal que criativamente se renova e que vive dessa metamorfose constante dos entes, a “vivência musical” é uma vivência íntima do instante, diferenciado e singularizado, que se afasta de um comportamento repetitivo, mecanizado ou rotineiro: “*O devenir contraria o arredondamento plástico do objecto, porque ele é a dimensão segundo a qual o objecto se desfigura sem fim, se forma, se deforma, se reformula e se transforma. A mudança que o devenir faz advir não é a modelagem, mas a modificação continuada. Esta difluência, na metamorfose, é a vocação temporal de toda a música, e não somente daquela que se intitula de Grande Variação...*”²⁸⁸ Uma peça musical é sempre uma *aventura criativa e poiética*, já que cada nova interpretação toca-se como se fosse pela primeira vez, ainda que um artista/intérprete, por exemplo, toque três ou quatro vezes a mesma peça. A sua *performance* nunca pode ser copiada e introduz algo de original.²⁸⁹

À medida que vai escrevendo sobre o tempo, Jankélévitch vai debruçar-se fundamentalmente sobre a música que, entre todas as artes, é aquela que se aproxima

²⁸⁸ V.J., “Le devenir contrarie l’arrondissement plastique de l’objet, car il est la dimension selon laquelle l’objet se défait sans cesse, se forme, se déforme, se reforme et se transforme; le changement que le devenir fait advenir n’est pas modelage, mais modification continuée. Cette diffluence dans la métamorphose est la vocation temporelle de toute musique, et non pas seulement de celle qui s’intitule Grande Variation...”, *JQ, Tome I*, p. 30.

²⁸⁹ V.J., “la deuxième fois prend la suite de la première et elle est donc une autre, même si elle n’est pas nouvelle, même si elle répète la première fois littéralement.”, *Q.P.I.*, p. 32.

mais do *presque-rien do instante*. Dada a natureza *impalpável e invisível* da música, ela está envolvida na aura nebulosa do instante inefável, que descreve uma paisagem sonora diáfana, daquilo que somente se *escuta* no segredo da penumbra, sem haver nunca uma clareza ou uma exatidão sobre aquilo que estamos a experienciar.²⁹⁰ Ora, se a Pintura diz respeito à arte a “duas dimensões” e a Escultura e a Arquitectura a “três dimensões”, a Música remete-nos para a arte a “quatro dimensões”: a música, o cinema, o fluxo dos slides e dos filmes, a “*image-mouvement*” e a “*image-flux*” de Gilles Deleuze, os simulacros, o *teatro de sombras* japonês, as imagens da *lanterna mágica*, enfim, a dimensão espectral do *phantasma* da arte *virtual*. Os sons vão se propagando num mundo fantasmático, sem formas ou contornos e preenchendo todo o espaço circundante. Não há, portanto, uma barreira ou um limite espacial para a música, do mesmo modo que na Geometria o espaço se podem cruzar e replicar em diversas dimensões sem fim. Neste mundo, só existem 3 dimensões, mas no desenho geométrico, tudo é possível.²⁹¹ Jankélévitch admite que a música se processa graças à *fantasia* que através do seu poder ilimitado, contribui não só para o desenvolvimento da Arte Musical, como contribui para o desenvolvimento das artes em geral, e também é usada na Matemática e na Geometria. Sendo assim, o poder da imaginação, da criatividade e da fantasia cumprem um papel importante na nossa abordagem do tempo e ajudam-nos, por outro lado, a explicar o mundo dos artistas e o seu trabalho criador.

O filósofo-matemático Edmund Husserl pronuncia-se acerca do papel da *fantasia* tratada no texto “*Phantasie und Bildbewusstsein*” (*Drittes Hauptstück der Vorlesungen aus dem Wintersemester 1904/05*) e analisa-a fenomenologicamente sob o prisma artístico. De um modo geral, apresenta-nos o *acto de fantasiar* como um acto mental independente da percepção sensorial, que diz respeito a um modo de consciência intuitivo com a capacidade de produzir, de uma forma livre, objectos fictícios que mantêm a sua própria coerência. É o caso da mitologia e dos contos de fadas. Este tipo de *fantasia pura*²⁹² trata-se de uma ideação e de uma espontaneidade originária da

²⁹⁰V.J., “La musique est, très paradoxalement, le monde de l’«abstraction qualitative» ou, si l’on peut dire, du schématisme-concret! La musique, disait profondément Schopenhauer, n’exprime pas telle joie déterminée ou telle tristesse particulière, mais elle instille en nous la Mélancolie en général, la Joie en général, la Sérénité en soi, l’Espérance sans causes. Nietzsche va plus loin encore: la musique n’exprime même pas la douleur-en-général ou la joie-en-général, mais elle exprime l’Émotion indéterminée, la pure puissance émotionnelle de l’âme; la musique exalté la faculté de sentir, abstraction faite de tout sentiment qualifié, que soit Regret, Amour ou Espérance; la musique éveille dans notre cœur l’affectivité en soi, l’affectivité non motivée et non spécifiée.”, *I.N.*, p. 77.

²⁹¹V.J., *I.N.*, p. 22.

²⁹²Rudolf Bernet, “Comment donc la conscience s’y prend-elle pour produire librement des objets fictifs et comment réussit-elle à faire la différence entre ces objets fictifs et les objets réels du monde objectif ?

intencionalidade com a sua própria objectividade ideal, sem estar suportada por uma imagem exterior. Distingue-se daquilo que Husserl designa de *fantasia perceptiva* que costuma depender de uma imagem física e assenta numa “consciência da imagem” (*Bildbewusststein*). Por exemplo, numa experiência de contemplação estética, o indivíduo deleita-se quando vê um belo quadro, cujas imagens são a representação irreal de alguma coisa real, mas não valem como a presença da própria coisa. Levanta-se aqui a questão tríplice do sujeito representante, da imagem por ele criada, e daquele que é representado, portanto, o objecto. A *fantasia pura* não se assume como uma ilusão, já que é uma criação do espírito, mas a *fantasia perceptiva* manifesta-se ao homem como um simulacro e uma pseudo-realidade, baseada numa “presentificação” indirecta. Por conseguinte, a experiência estética na pintura e nas artes visuais tem qualquer coisa de ilusório e de irreal, reenvia-nos para um lugar que é “quase-real”, presentificado somente numa “aparição”.²⁹³ Se transpusermos o que Husserl refere sobre a pintura para avaliarmos a música, diremos que o fenómeno sonoro é ainda mais irreal e já um *phantasma* afastado de uma referência à realidade. Ao olharmos um quadro com a imagem de uma maçã, o desenho não é a própria maçã (real e concreta), representa-a, mas a maçã desenhada tem uma referência no mundo exterior. A verdadeira essência da música é o mistério da sua inefabilidade, segundo Jankélévitch, por isso os sons devem evitar representar seja o que for e não possuem referência. Fica evidente que a “música temática” e a “música programática” são, para ele, uma coisa aberrante. Os sons não representam nada, nem nos reenviam para um objecto exterior: “*Não há nada a procurar atrás da fachada, nenhuma conclusão a retirar, nenhuma consequência a deduzir. O encantamento tem o seu fim, o seu sentido e a sua razão de ser em si mesmo. A música, neste ponto de vista, é exactamente aquilo que parece ser, sem intenções secretas, nem pensamentos por trás.*”²⁹⁴ Por aqui se compreende porque razão o mundo

En ce qui concerne la première question, toute la difficulté provient du fait que la *phantasia* pure est une acte de présentification *intuitive* qui n’implique ni la modification d’une perception effective (comme c’est le cas pour la *phantasia* perceptive). (...) Il faut donc dire que la *phantasia pure est une conscience reproductive neutralisée qui présente intuitivement un objet dont l’irréalité a la forme d’ une existence fictive.*”, “Phantasie et Fantasma chez Husserl et Freud”, *Phainomenon* n. ° 16-17, pp. 144 - 145.

²⁹³Pedro M.S. Alves, “Imergir na fantasia não é, porém, entrar numa “outra” esfera de experiência presentativa. É desenvolver uma experiência sob a forma do *quase* e do *como se*. A experiência pura da fantasia é uma quase-percepção, uma quase-crença e uma quase-posição.”, *Subjectividade e Tempo na Fenomenologia de Husserl*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, p. 75.

²⁹⁴V.J., “La musique, présence sonore, tient tout entière dans l’actualité superficielle de l’audition, autrement dit dans la phénoménalité de son apparence sensible: en ce premier sens il n’y a rien à chercher derrière la façade; aucune conclusion à tirer, nulle conséquence à déduire; l’enchantement a sa fin, son sens et sa raison d’être en lui-même. La musique, à ce point de vue, est exactement ce qu’elle paraît être, sans intentions secrètes ni arrière-pensées... Et comment aurait-elle des arrière-pensées, puisqu’elle n’est

sonoro, que se manifesta a partir da dimensão da fantasia, habita um mundo espectral alimentado em exclusivo pela criatividade do sujeito-criador.

Em *Erfahrung und Urteil*, Husserl não faz propriamente uma referência à arte musical e só iremos encontrar esse tema em *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, onde Husserl expõe-nos o que entende sobre a música, não porque esteja interessado em estudar a música em específico, mas porque lhe serve de exemplificação do modo como se desencadeia o processo de *retenção* e *protensão* da consciência. É que durante a apreensão de uma melodia, o fluxo da consciência e o fluxo da música estão inter-relacionados e dão-se ao mesmo tempo. São um só. Isso acontece, em primeiro lugar, devido à capacidade de *recordar*, pela qual vamos retendo os sons da melodia e encadeamo-los numa sucessão, uns a seguir aos outros, de modo a aparecerem-nos numa uniformidade. Com o auxílio da memória conseguimos apreciar a música, através de uma percepção global, que forma uma grande linha que vai persistindo imanente à nossa consciência, caso contrário, ouviríamos os sons fragmentados e interrompidos. Esta tese não deixa de ter alguma influência da teoria da *Gestalt* que defendia a obra de arte como um “conjunto de partes” que reportam sempre a um “todo” e só fazem sentido unidas. O fluxo da música origina-se na consciência interna do tempo, cujo poder de configuração especial, permite-nos escutar uma obra num *tempo contínuo* constituído de *elementos contínuos*. Tendo em consideração que este processo decorre num encadeamento ordenado, cada um das notas da melodia só persiste enquanto está a ser percebida, mas ao transitarmos de uma nota para outra, há sempre elementos que se preservam e que fazem conexão com os seguintes, embora tenhamos tendência a ir esquecendo os anteriores. A memorização possibilita que o sujeito, situado no presente, possa recuar ao passado pela *retenção* e possa até antecipar o futuro pela *protensão*, como se andássemos para trás e para a frente em simultâneo. O movimento, que consegue ser retroactivo e proactivo, não segue do passado rumo ao futuro numa única direcção. Pela dupla direcionalidade do tempo, que a Fenomenologia denomina de *deixis*, a consciência precipita-se para a frente, prevendo os sons que se seguem e completando a melodia. O futuro é assim antecipado e integrado no presente. Em jeito de dança, inclinamos o pé para trás e, logo depois, damos um passo em frente e, a seguir, a vida avança no seu ritmo habitual *gingando* na consciência...

même pas une pensée?”, *I.N.*, pp. 88 - 89.

*O passado é, a saber, o estaleiro de escombros, detritos e depósitos do devir, e torna-se um “não-sei-quê” (je-ne-sais-quoi) nas baforadas da recordação desinteressada. – Inversamente, o futuro é, no estado espontâneo, uma efectividade sem determinações quiditativas, e não se torna quiditativo, em si mesmo, senão numa previsão conceptual que o eterniza ou num futuro anterior que o passêiza.*²⁹⁵

Num discurso poético, Jankélévitch exprime a mesma ideia de Husserl a respeito da temporalidade e do facto do curso temporal manter a tal dupla direcção. Como ele acrescenta ainda: “Diremos que há simetria, nesta concordância (*rapport*), entre o passado indefinível do já-visto e a incerteza do que há-de vir.”²⁹⁶ Logo, a direcção do presente para o passado e do presente para o futuro, o passado das recordações sumidas e rarefeitas, e o futuro do projecto imprevisível e desconhecido, esta direcção é marcada por uma relação de mútuo entendimento entre passado-presente-futuro, sem haver uma quididade, ou seja, uma essência definida e estipulada de uma determinada maneira. Enquanto que a filosofia jankélévitchiana pressente na música a concretização, por excelência, da efemeridade do tempo através do *instante*, a finalidade de Husserl ao falar de música era simplesmente aprofundar a consciência interna da temporalidade. Se desejarmos uma *fenomenologia da música*, há análises mais interessantes da parte de Alfred Schutz que, inspirado no pensamento husserliano, defende a fundação matemática da música. Este autor vai ao encontro do que havíamos explicado, que a arte musical antes de ser um fenómeno acústico ou uma recollecção de sons físicos, o seu objecto estético é *ideal* ou eidético, como dizíamos, pertence ao reino do *fantasmático* que paira na “quarta dimensão”.²⁹⁷ A música enquanto objecto puramente intencional, entra em contacto com o sujeito a partir dos actos intencionais da consciência que são *irreais*, isto é, existem como fantasia. Se ela nasce como um fruto da *fantasia*, não deixa de ser uma atmosfera *fictícia* que, por um truque de interposição de vozes, de sons entrecortados, de acordes que se sobrepõem, provoca no ouvinte uma sensação polifónica de vários acontecimentos simultâneos, várias dimensões e realidades

²⁹⁵V.J. “Le passé est, pour le savoir, le chantier des décombres, des débris et des dépôts du devenir, et ne devient un je-ne-sais-quoi que dans les bouffées du souvenir désintéressé. – Inversement le futur est, à l’état spontané, une effectivité sans déterminations quidditatives, et ne devient quidditatif lui-même que dans une prévision conceptuelle qui l’éternise ou dans un futur antérieur qui le passêise.”, *JNSQ, Tome I*, pp. 79 - 80.

²⁹⁶V.J. “On dira qu’il y a symétrie, sous ce rapport, entre l’indéfinissable passé du déjà-vu et l’incertain avenir.”, *JNSQ, Tome I*, p. 80.

²⁹⁷Augusto Mazzoni, “Music”, *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (Lester Embree & Hans Rainer Sepp, NY, Springer, 2010, pp. 223 - 224.

paralelas.

Na filosofia de Jankélévitch, a Fenomenologia nunca foi contemplada como método de pesquisa e tudo o que ele vai escrevendo sobre música difere bastante daquele sentido fenomenológico, matemático ou científico que os seguidores husserlianos preferem salientar na “geometria” da interpretação do fluxo do tempo. Mais próximo de Henri Bergson do que de Husserl, Jankélévitch presta-se facilmente ao vício inveterado de privilegiar a *durée*, termo especificamente bergsoniano, catapultando-o para o domínio musical. No cotidiano de um músico, quando ele estuda uma partitura, vemos imediatamente a importância da sincronia no seio do discurso diacrónico, revelando a multiplicidade dos planos que, a cada momento, abrem no percurso horizontal uma perspectiva vertical rompendo o instante, como um tempo dentro do tempo. O bom ouvinte e intérprete reconhece que cada acorde apresenta uma profundidade, um relêvo, onde seria possível conceber uma *durée* transversal e onde, suspendendo a sucessão temporal da diacronia, poderia dedicar-se a prospecção de direcções múltiplas. Por outro lado, será legítimo observar que até mesmo uma melodia linear – de resto como um verso, um poema, ou um romance – ainda que só acessível sob o modo sucessivo (por leitura), implica uma operação do espírito a que podemos chamar de *integração*. Tudo se passando como se a inteligência da melodia exigisse uma dimensão fora do tempo, de onde o percurso temporal possa ser “sobrevoadado” e considerado globalmente como uma unidade simultânea. Levando estas considerações ainda mais longe, poderíamos acrescentar que Jankélévitch sente que a consciência se funda na “visão” e no “ouvido” enquanto fenómenos instantâneos ou *sincronísticos*. Se a inteligência dos fenómenos, dos processos causa-efeito, implica a operação “física” de os percorrer em modo sucessivo, exige para lá disso, a operação “mental” da *fantasia*, de modo *instantâneo*, que consiste em nos apercebermos das trajectórias como um todo presente do princípio ao fim, no mesmo momento, e portanto “fora do tempo”.

Com a finalidade de compreender a sequência diacrónica do tempo e a multiplicidade de instantes que pululam nesse fluxo temporal, instantes que em si mesmos parecem estar fora do tempo numa outra instância à parte, diríamos *ucrónica*, Jankélévitch serve-se do pensamento de Henri Bergson. Na investigação *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* de 1922, Bergson analisa no seu capítulo “Da natureza do tempo” o uso das ideias de simultaneidade do instante e simultaneidade do fluxo, a partir da *teoria da relatividade* e de *tempo geral* único, o tempo comum a todas as coisas e reduzido à “quarta dimensão” do espaço. Antes da *teoria da*

relatividade até 1915, concebia-se o *espaço* e o *tempo* enquanto condições dos acontecimentos, tanto que Kant falava-nos das “condições de possibilidade” *a priori*. Estas condições, porém, existiam permanentemente e não se confundiam com o *devir* dos fenómenos. Os corpos moviam-se, como tínhamos estudado em Aristóteles, atraídos ou repelidos por forças que impulsionavam e punham tudo um movimento.²⁹⁸ Este contexto será, no entanto, alterado com a *teoria da relatividade*, na medida em que o espaço e o tempo são agora envolvidos num dinamismo. Quando um corpo se move ou uma força actua, a curvatura do espaço-tempo passa a ser afectada, tal como a estrutura do espaço-tempo afecta o movimento dos corpos e o efeito das forças. Portanto, o espaço-tempo não só afecta como é afectado e essa reciprocidade demonstra-nos que todo o universo está sempre em expansão, novo a cada segundo, num acto criador que jamais termina.²⁹⁹ Nesta hipótese, Bergson prescinde metodologicamente da consciência, o que nos poderá parecer, numa primeira abordagem, uma contradição, dado a que o tempo apenas existe para o sujeito que sente a sua passagem e que se dá conta da sua continuidade em relação à vida interior. O tempo real e vivido implica, sem dúvida, a “consciência” e a “memória” que estabelecem a ligação entre o momento anterior e o momento seguinte, e reconhecem a sucessão dos vários acontecimentos. Quando ele se refere à consciência não a toma como uma realidade ‘transcendental’, a consciência permanece situada e enraizada na sua total imanência. Contudo, por um interposto conceptual, passa a explicar a mensurabilidade, a contar simultaneidades e estabelecer trajectórias à custa da eliminação de aspectos singulares da vida interna da consciência e da sua memória. Se a *durée* é psicológica haveria o perigo de se cair num solipsismo do sujeito encarcerado na sua vida interior e Bergson tenta demonstrar-nos, sobretudo em *Évolution créatrice*, que a questão do tempo não se prende apenas com o homem, mas com todas as coisas do universo que, no seu sentido cosmológico, participam de *ritmos* e *durações*. Através da *teoria da relatividade*, aprendera com Einstein que o universo sob o prisma da *simultaneidade*, resulta da interconexão entre a dimensão do espaço e do tempo, que se cruzam em diferentes planos paralelos. A *quarta dimensão* apresenta-se-nos como uma existência subtil registada no espaço quadridimensional, que contém o passado, presente e futuro potencial de cada ser ou objecto que acontece em simultâneo. Seria o mesmo que dizer, por exemplo, que um

²⁹⁸ No capítulo anterior “Entre a eternidade e o devir”.

²⁹⁹ Stephen Hawking, “1. Classical Theory”, *The Nature of Space and Time*, Princeton University Press, 2010.

homem, quando viaja de comboio, percebe que a paisagem vai mudando, mas tem consciência que só existe uma paisagem e ela permanece no mesmo lugar. O sujeito está em movimento e parece-lhe que o resto também se move em conjunto com o comboio.³⁰⁰ Assim também nós, viajando na nossa vida, apreendemos o universo em movimento. O universo parece estar em movimento devido a limitação da consciência humana que só percepção uma coisa de cada vez. É o que sucede no fenómeno de contemplação de uma paisagem, captamo-la pela visão, só que a imagem memorizada, de segundo para segundo, vai se degradando, mesmo que a queiramos reter.³⁰¹ A passagem do tempo diz respeito ao *devoir* do mundo que é conduzido por uma sucessão infinita de “momentos presentes” que, tridimensionalmente, são uma percentagem infinitesimal do universo. Mas se assumirmos a existência de uma “quarta dimensão”, que inclui todo o passado e todo o futuro, compreenderemos que constituem uma *única* realidade. Aquela que Jankélévitch define como *instantaneidade*. O presente circunstancial é uma ilusão provocada pelos “cinco sentidos” e, abstraindo-nos deles por intermédio da Geometria e da Matemática, vemos na “quarta dimensão” a potencialidade das coisas: como a árvore já está presente na “semente”, como o adulto se revela na criança, como o velho está contido no adulto e como a futura criança anseia por nascer através do acto de amor entre o homem e a mulher. Vamos ao encontro do que nos explicava Husserl com a característica da dupla direcionalidade da *deixis* da *retenção* e *protensão*, que na linguagem jankélévitchiana se designa de *retro-consciência* nostálgica e de *futurização* esperançosa.³⁰² Entre o *souvenir* e o *avenir* há como que uma potencialidade que prevê o que virá a acontecer, deixa de haver um *antes* e um *depois*, visto que a consciência, o tempo e o universo acontecem em *uníssono*. Einstein criou a sua teoria *não-euclidiana* inspirado nos matemáticos Hermann Weyl e

³⁰⁰V.J., “Bergson, parlant de la négation, décrit dans *L'Évolution créatrice*: le voyageur, installé sur la plate-forme arrière du dernier wagon, ignore ce que défilé des futurs paysages lui réserve, mais il a tout loisir d'apprécier et de mesurer le passé; contemplant uniquement le paysage que le train laisse derrière lui, le passé qu'un devenir sans avenir dépose dans son sillage, il voit toujours le tableau s'enfuir vers l'arrière; il ne considère jamais que le chemin déjà parcouru, le temps déjà déroulé, le fait accompli, tout cela au «participe passé passif», et sans avoir jamais vu le fait s'accomplir ni mesurer le trajet encore à parcourir ni prévoir le temps encore à venir ni se rendre compte de la chose faire; son optique est donc essentiellement esthétisante et rétrospective.”, *I.N.*, p. 64.

³⁰¹V.J., “A peine le présent du bon mouvement est-il devenu passé, et déjà la conscience a eu le temps d'en troubler l'innocence et la pureté; le *ravissement*, comme on dit parfois, s'opère ainsi un clin d'œil et dans le passage du premier instant au second. C'est pourquoi l'éphémère premier mouvement est si précieux: le premier mouvement ne dure pas plus que le premier instant, et il se détériore aussitôt, et il dégénère l'instant d'après. Le premier mouvement est donc aussi le dernier. Si le premier mouvement est le bon, le deuxième mouvement est déjà le mauvais. Entre ces deux ébranlements presque indiscernables, entre ces deux intentions presque simultanées, ou à peine successives, il y a donc une sorte de dégénérescence infinitésimale.”, Tome I, *T.V.*, p. 37.

³⁰²V.J., *I.N.*, p. 32, p. 39.

David Hilbert, o segundo tinha sido colega de Husserl e seria natural que houvesse uma certa ligação com a concepção transcendental da fenomenologia. As coisas existem no espaço-tempo em conjunto com os actos temporais da consciência sob a forma de uma estrutura matemática que organiza o mundo. E esse *mundo-da-vida* não se reduz às relações *intencionais* entre consciência, objectos físicos e relações causais, existe igualmente o “contexto” onde decorre esse dinamismo.³⁰³ Acerca do “contexto” já tínhamos referido, no capítulo anterior, a posição do Estoicismo que usava o termo *tynkanon* para indicar esse espaço-tempo *incorporal* onde se dão os acontecimentos.

Ora entre todas as artes, para Jankéléitch, a experiência estética da música é a que melhor compreende esta *simultaneidade* e *sincronicidade* do universo. Com estes esclarecimentos acerca da *teoria da relatividade* talvez se consiga dar a entender porque razão o nosso filósofo sente que, no interior do instante que é *efémero*, pode dar-se uma sensação de *eternidade*. Se tudo acontece em simultâneo no universo, então, é como se houvesse uma eternidade em cada momento único e irreversível, o que Santo Agostinho nomeia de “eterno agora” (*aeternum hodie*).³⁰⁴

*Quer a encaremos como uma fractura descontínua em plena continuidade, como uma distensão infinitesimal na trama do tempo ou como um clarão na noite, a existência inexistente do acontecimento intencional se estende sobre um fundo de existência existente, subsistente e consistente. A intenção parece faiscar através da bruma. Esse faiscar não é o mesmo que a fenda luminosa que, durante a noite, guia o viajante perdido para o albergue. Essa chama bruxuleante, vacilante como um fogo fátuo, não é o mesmo que a fiel luz de presença; ou melhor, ela cintila, como cintila o “Fünkeln” de que nos fala Eckhart. A aparição desaparecida faz-nos pensar nesse lampejo de consciência, mas não certamente na brasa ardente que, segundo a tradição, é conservada sob as cinzas bem lá no fundo da alma.*³⁰⁵

³⁰³David Woodruff Smith, “Moreover, every physical object is ‘relative’ to consciousness insofar as it is available for intentional relations to that object (this sounds broadly Kantian), while every experience is ‘relative’ to space-time insofar as it is available for spatiotemporal relations to (say) appropriate neural events (this sounds broadly physicalist). Call this doctrine of formal ontology the *transcendental relativity* of objects in space-time. Physical objects are not “transcendentally ideal”, their spatiotemporality dependent on perceptual consciousness. Rather, they are *transcendentally relative*, that is, their being in the world is defined in formal relation to acts of consciousness bearing meanings that represent them. Such a view is a instructive extension of Husserl’s texts.”, *Husserl*, Routledge, 2013, p. 169.

³⁰⁴V.J., “Et non seulement Dieu, étant à la fois partout et nulle part, n’est en aucune façon «quelque part», comme les existences finies, mais encore il est à la fois toujours et jamais, et par conséquent il est cet Éternel-maintenant dont seule une gnose complète nous donnerait l’idée.”, vol. 1, *J.Q.*, p. 88.

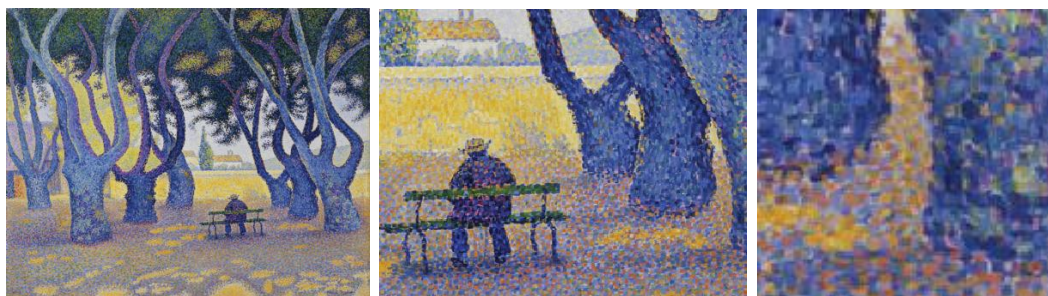
³⁰⁵V.J., “Qu’on l’envisage comme une fracture discontinue en pleine continuité, comme une déchirure infinitésimale dans la trame du temps ou comme un éclair dans la nuit, l’existence inexistante de l’événement intentionnel se détache sur un fond d’existence existante, subsistante et consistante; l’intention semble clignoter à travers la brume. Ce clignotement n’est même pas la fente lumineuse qui,

De uma forma enigmática, Jankélévitch sugere-nos que o “acontecimento intencional” da consciência dá-se na *bruma*, no âmbito da *fantasia* e dos *fantasmas* no sentido em que nos falava Husserl, e é nessa *bruma* que surge o instante como *apparition disparaissante*. O momento do *instante* brota do interior da consciência e passa a uma enorme velocidade na sua evanescência. A intencionalidade fenomenológica é, portanto, instantânea e vive de um conjunto de momentos oportunos, onde o sujeito visa o mundo que o rodeia. Jankélévitch cita a expressão *Fünklein* de Mestre Eckhart com o propósito de comparar a “faísca do instante” com a “centelha divina” que nos aparece nos *Sermões* “*Von stetiger Freude*” para definir a essência da alma humana. Para ele, a consciência divide-se em duas partes, sendo que a “parte superior da alma” elevada acima da própria consciência como estado pensante, é uma *chama* que nunca se apaga, logo, uma substância imperecível. Essa *chama* superior identifica-se com Deus e torna o homem um verdadeiro “filho de Deus”, porque comunga com Ele e vive Nele. A célebre distinção entre a Pessoa de Deus (*Gott*) e a sua divina essência (*Gottheit*) foi discernida com a intenção de nos fazer crer que, dentro do homem, existe uma parte que é divina. A única maneira de nos apercebermos que a *transcendência* de Deus se manifesta na *imanência* da nossa consciência é através do voto de completa humildade, pois perante a insignificância do homem é que Deus se revela enquanto Criador (Aquele pelo qual todas as coisas são). Esta doutrina chegou a ser interpretada como uma heresia ou uma espécie de Panteísmo, dado que se valorizava o *imanentismo* da existência. Deus está envolvido em todas as coisas que criou a tal ponto que, se esta constatação for mal compreendida, leva-nos a afirmar que o homem está *deificado*, contém Deus dentro dele e transforma-se ele próprio num deus. Todavia, Mestre Eckhart não pretendia anular uma concepção transcendente, quer somente revelar-nos que a *via* para a Salvação dá-se neste “encontro interior” da alma com o Criador: a pequenina “centelha” que busca a grande luz de Deus. Apesar do sujeito ser miserável é no “nada” humano que se encontra o “tudo” de Deus e, para esse efeito, seria necessário um “segundo baptismo”, o *Baptismo de Fogo*, onde a consciência renasce como alma imortal e pressente a sua *Gottheit*.³⁰⁶ Pelo caminho da ignorância e

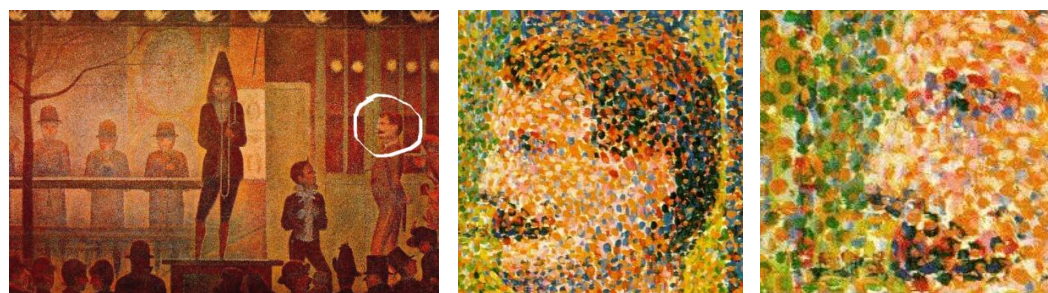
dans la nuit, guide le voyageur égaré vers l’auberge; cette flamme tremblotante, vacillante comme un feu follet n’est même pas la lueur fidèle d’une veilleuse; au mieu, elle scintille, comme scintille le *Fünklein* dont nous parle Eckhart; apparition disparaissante fait penser à ce scintillement de conscience, mais non pas certes à la braise ardente qui, selon la tradition, s’est conservée sous la cendre au fin fond de l’âme.”, Tome I, *T.V.*, p. 31.

³⁰⁶Carlos Eire, “III Eternity Overflowing”, *A Very Brief History of Eternity*, Princeton University Press, 2009, pp. 79 - 81.

da humildade, Jankélévitch chega à mesma conclusão de Eckhart, que cada indivíduo contém dentro de si um princípio de eternidade divina, por conseguinte, defende que o percurso filosófico deve assentar no *Je-ne-sais-quoi*,³⁰⁷ a expressão retirada da poesia do místico São Juan de la Cruz e que confirma o antigo pensamento socrático.



Paul Signac, *Place des Lices*, 1893.



Georges Seurat, *A Parade*, 1888.

Neste contexto, a escrita de Jankélévitch não é propositadamente muito clara no seu modo de expor a questão do “fluxo do tempo” na consciência. Por outras palavras, ele não confirma se o tempo é um “*fluxo contínuo de contínuos*” (uma *durée* constante) ou se é um “*fluxo contínuo de descontínuos*” (o somatório de uma fragmentação). Arriscamos afirmar que o tempo instantâneo da *apparition disparaissante* parece ser um “instante entrecortado” do fluxo da consciência, como o autor esclarece melhor na passagem que transcrevemos de seguida, que persiste na sua continuidade. É como

³⁰⁷ Benjamin Riado, “À l’instar de ce mystique espagnol du XVI^e siècle, les sujets de cette expérience, tout en ne saisissant pas son sens, ne renoncent pas à la communiquer. Ce faisant, ce qu’ils expriment à travers le langage est la résistance à une double impuissance dont le *je-ne-sais-quoi* est représentatif: l’incapacité d’abord de décrire fidèlement cette expérience, et ensuite l’impossibilité verbale de la faire partager. Ainsi, le mouvement de pensée engagé par la question du *je-ne-sais-quoi* suit la direction d’un «misérabilisme» de la raison humaine, déjà entendue comme une faculté. C’est ce qu’indique poétiquement Jean de la Croix par ce thème du dépassement («toute science dépassant»): la raison ne régit pas tout le champ de l’expérience humaine, particulièrement celle relative au contact avec le divin, qui est un *je-ne-sais-quoi*, et ne peut être connu de la Créature. La saint du Carmel, qui a répandu l’usage de l’expression dans les langues vernaculaires à travers ses poèmes, est peut-être à l’origine son introduction dans la France du XVII^e siècle.”, *Le Je-ne-sais-quoi: Aux sources d’une théorie esthétique au XVII^e siècle*, Paris, L’Harmatan, 2012. p. 11.

aquelas imagens “pontilhistas” dos quadros impressionistas de Georges Seurat ou Paul Signac que, ao longe, nos parecem desenhar imagens perfeitas, mas quando olhadas de perto vemos os pequeninos pontinhos separados uns dos outros.

*Bergson nos ajudaria a compreender este paradoxo de uma irreversibilidade contínua e de uma irrevocabilidade intermitente contraditoriamente misturadas no devir. O devir não é totalmente louco: também é vertebrado e claramente articulado. As acentuações diferenciais vão surgindo no centro desta indiferença, onde a similitude deixa transparecer uma dissimilitude nascente e humilde. (...) O irreversível, porque está em constante evolução, implica uma sucessão de momentos heterogêneos que se assemelham e dessemelham à vez. De uma certa maneira o irreversível é um “flux immobile”: numa inumerável e fervilhante sucessão de fluxões infinitesimais que formam este fluxo e compõem a continuidade da sua continuação, a imobilidade se soluciona em movimento. A continuidade, segundo Bergson, não é descontínua até ao infinito? Uma continuidade ou uma multitude inumerável de descontínuos nascentes e de fracturas virtuais – o que vai dar ao mesmo.*³⁰⁸

A proposta de Leibniz, a este respeito, mais do que a análise da temporalidade a partir da Fenomenologia de Husserl ou sequer o que mencionámos antes sobre Bergson, pode ajudar-nos a explicitar melhor a teoria do instante jankélévitchiana. O problema da *consciência* fenomenológica é ser muito “limitada” e estar ainda circunstrita a um registo muito intelectualista. O facto de ignorar as pulsões que vêm do *Inconsciente* e de rejeitar o *Supra-Consciente*, ou seja, a “parte superior da alma” de que falava Mestre Eckhart, coloca-a no mero plano da imanência, sem reconhecer a participação de Deus na formação das vivências. Porém, através da *Monadologia* de Leibniz e da sua filosofia matemática que já remonta ao século XVII, pela primeira vez conseguiu-se encontrar uma prova que possibilita explicar a integração do *Infinito* na nossa existência *finita*. E não precisamos de recorrer à religião ou a uma concepção teológica. O *cálculo infinitesimal* não é mais do que um artifício de cálculo, usado na Matemática,

³⁰⁸ V.J., “Bergson nous aiderait à comprendre cette paradoxologie d’une irréversibilité continue et d’une irrévocabilité intermitente contradictoirement amalgamées dans le devenir. Le devenir n’est jamais entièrement fou: il est aussi vertébré, et nettement articulé; des accentuations différentielles se font jour au sein de cette indifférence où la similitude laisse transparaître une naissante et très humble dissimilitude. (...) L’irréversible, parce qu’il est en constant évolution, implique une succession de moments hétérogènes qui se ressemblent et dissimilent à la fois. D’une certaine manière l’irréversible est un *flux immobile*: dans innombrable et grouillante succession des fluxions infinitésimales qui forment ce flux et composent la continuité de sa continuation, l’immobilité se résout en mouvement. La continuité selon Bergson n’est-elle pas discontinue à l’infini? Une continuité ou multitude innombrable de discontinuités naissantes et de fractures virtuelles – cela revient au même.”, *I.N.*, 279.

Aritmética e Geometria (e com imensas aplicações), que chamou a nossa atenção para a multiplicação dos *instantes*, nos termos jankélévitchianos. Mediante o infinitesimal seria possível conceber um algarismo extremamente pequeno (desde que maior do que zero) e reproduzi-lo inúmeras vezes. A ideia de se poder encontrar no “fluxo do tempo” algo “infinitamente pequeno” permitir-nos-ia afirmar a tese de Jankélévitch de que o instante é como uma partícula infinitesimal dentro da temporalidade. Graças à sua genialidade, Leibniz colocou *um infinito de pontos dentro do finito*, fez o *infinito* atravessar o *finito*, a *eternidade* a atravessar o *devir*.

*Leibniz, o filósofo das pequenas diferenças, de pequenas percepções e dos micro-organismos, Leibniz, o monadologista, atrai principalmente a atenção sobre a zona infinitesimal e sobre o microcosmo onde estão os seres minúsculos.*³⁰⁹ *Tolstoy arrisca-se a penetrar na espessura desse infinitamente pequeno, e decide aprofundá-lo dividindo o indivisível e retalhando o inseparável, despertando, como teria dito Leibniz, as “petites perceptions”, por outras palavras, as percepções obscuras e as percepções insensíveis que estão latentes no fundo da duração. Tolstoy delineia assim um romance do infinitesimal. Tolstoy pressente qualquer coisa que esteja para chegar no curso do devir...*³¹⁰

Além de elogiar o discurso de Leibniz, Jankélévitch reconhece o seu contributo fundamental para a Filosofia e o modo como ele foi influenciando inclusive a Literatura e o pensamento russo. O estilo de escrita de Tolstoy, o realismo das suas descrições enquadra-se bem nesta questão do infinitesimal pela forma pormenorizada com que o autor se dedica a caracterizar as suas personagens e alude às situações que estão prestes a surgir, por o intermédio de *nuances* e *alusões*, na trama das histórias, que sugerem ao leitor o que advém. Antes de mais, nota-se uma luta contra as mediações, quer sejam as do colectivo da sociedade, ou as mais pessoais, que dizem respeito às ideias e sentimentos das personagens. O caminho faz-se pelo “imediato” da experiência e pela “imediatez” das sensações, sem necessidade de recorrer a contextos exteriores à alma

³⁰⁹V.J., “Leibniz, le philosophe des petites différences, des petites perceptions et des micro-organismes, Leibniz le monadologue attire principalement l’attention sur la zone de l’infinitésimal et sur le microcosme où sont les êtres minuscules.”, vol. 1, *J.Q.*, p. 47.

³¹⁰V.J., “Tolstoï se risque à pénétrer dans l’épaisseur pullulante de cet infiniment petit, et il décide de l’approfondir en divisant l’indivisible et détaillant l’insécable, en réveillant, comme eût dit Leibniz, les «petites perceptions», autrement dit les perceptions obscures et les perceptions insensibles qui sommeillent au fond de la durée. Tolstoï ébauche ainsi un roman de l’infinitésimal. Tolstoï pressent qu’il arrive toujours quelque chose dans le cours du devenir...”, *I.N.*, p. 53.

dos seus indivíduos, ou seja, a descrição é feita de dentro para fora.³¹¹ Jankélévitch sente que, esta atenção infinitesimal ao pormenor, manifesta a mentalidade típica do pensamento russo, mais intimista e interiorizado, mais introspectivo e religioso, atenta ao momento presente. No fundo, o realismo e o vitalismo dos romances de Tolstoy acentuam as tais “*petites perceptions*”, como nos são apresentadas por Leibniz.

Segundo a gnosiologia e a filosofia da mente, as “*petites perceptions*” remetem-nos para o Inconsciente e para um tipo de percepção *inefável*, portanto, incompreensível e, no geral, quase indetectável. Acaba por ser o *infinitesimal* transposto para o âmbito da percepção. Nos *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, publicados em 1765, em resposta aos ensaios de John Locke, Leibniz estabelece a distinção entre as “pequenas percepções” e as “percepções insensíveis”. As segundas não são sequer reconhecíveis. Enquanto que na filosofia de Descartes, parte-se do princípio que o homem ao *ser racional* consegue sempre entender e raciocinar, Leibniz demonstra-nos que nem todos os estados de consciência são susceptíveis de serem entendidos. Basta imaginar um sujeito adormecido, que durante o sono, fica alheio aos seus pensamentos que se tornam inconscientes, desconhecidos, desconexos e intermitentes ou interrompidos.³¹² Perante a diversidade do “fluxo da consciência”, a capacidade de apreendermos certas sensações pode ser muito ambígua e um bocado indefinida. No caso do “som”, certos tipos de sonoridades, como o marulhar do oceano, a brisa do vento nas folhas árvores, etc. são sons bastante vagos, ouvem-se somente os murmúrios que resultam do conjunto de uma série de ondas que batem nas rochas ou que se revolvem junto à costa. Ninguém ouve em detalhe cada uma das ondas, embora possamos ficar com uma “impressão”

³¹¹ Georges Nivat, “L’immédiateté envoûte Tolstoï. Et toute sa vie il va lutter contre les médiations: les sentiments, les idées, la société, la gloire humaine, l’histoire humaine... Il en résulte le principe fondamental de l’art de Tolstoï pour lequel je ne trouve pas d’autre définition que celle d’une *distraction essentielle*. Plus on est distrait, mieux on perçoit l’essentiel. Le voir, le jouir, le sentir tolstoïens sont dérivés de cet *distraction*. On a dit qu’il était mécaniste, qu’il était un hérétique de la philosophie mécaniste ou sensualiste du 18^e siècle – contrairement à ses contemporains qui vivaient encore de l’héritage des grandes constructions organicistes du romantisme allemand. Tout est chez lui assemblage d’infiniment petit, engloutissement dans le détail. Peut-être est-ce pour cela que, très curieusement au premier abord, Jankélévitch l’assimile à Claude Debussy. Tolstoï est ‘debussyste’ dans la mesure où il est intoxiqué de l’immédiat, de la sensation immédiate. (C’est pourquoi il a fourni le matériau de base aux formalistes pour leur concept d’*ostranenie*, c’est-à-dire de ‘décanonization’ de la perception.)”, *Russie-Europe: la fin du schisme: études littéraires et politiques*, Lausanne, L’âge d’homme, 1993, pp. 129 - 130.

³¹² Angus Nicholls, Martin Liebscher, “Leibniz theory of *petites perceptions* or perceptions without consciousness is normally seen as having inaugurated the German philosophical discourse on the unconscious. Yet here a particular caution with regard to the use of terminology is in order. It is clear from Leibniz’s argumentation that his notion of *petites perceptions* does not demarcate a type of perception that is radically different from what he calls *apperceptions* or *perceptions* of which one is reflexive aware; in fact, it may be argued that the difference consists only in the intensity, clarity and distinctness of these perceptions rather than in their fundamental type.”, *Thinking the Unconscious: Nineteenth-Century German Thought*, Cambridge University Press, 2010, p. 7.

subjectiva dos acontecimentos.

Jankélévitch serve-se da expressão “*petites perceptions*” para sensibilizar-nos acerca da natureza contínua e descontínua do tempo, cujo *instante* que fica algures no meio do encadeamento contínuo da vida, lhe corresponde pela sua “pequenez infinitesimal”. “*Quer o encaremos como uma fractura descontínua em plena continuidade ou como uma distensão infinitesimal na trama do tempo*”, o instante que irrompe a partir da *apparition disparaissante* afirma-se no mistério do *Je-ne-sais-quoi*. Perante a persistência do tempo, que se renova de dia para dia, ficamos com uma sensação de que o tempo é “infinito” e que haverá constantemente um futuro, que conforme o vamos perseguindo, ele recua “infinitamente”. A expectativa indefinida do futuro escapa à penetração da nossa mente. O futuro é uma expressão do inacabado (*inachèvement*) e do indeterminado que nunca está encerrado, e mesmo que tentemos compreendê-lo, como diria Pascal, pelo “*esprit de finesse*”, usando uma capacidade intuitiva, o futuro não se deixa capturar. O instante sendo, nesta acepção, “infinito” alude a algo evasivo, sem contornos ou limites, que permitam conhecê-lo e estudá-lo. Como não pode ser obviamente um objecto de estudo ou uma *coisa* a analisar, nem sequer pelo cálculo matemático, angustia o pensamento racional filosófico.

*Bergson soube reconhecer, no cálculo infinitesimal, uma iniciação do pensamento ao movente da pura mobilidade: mas a Matemática fina, em si mesma, não é passada uma segunda vez até ao limite. E se a distância é infinita, entre os infinitamente pequenos das totalidades abertas e os elementos numeráveis dos conjuntos fechados, ela é infinitamente infinita entre o charme do puro devir e os infinitesimais do “esprit de finesse”. O “je-ne-sais-quoi” não é a peça que ainda está em falta numa totalidade finita ou num mosaico de elementos simples. Por outro lado, não é um dos inumeráveis ou imponderáveis ‘quanta’, um dos pontos indivisíveis que compõem a totalidade aberta. A “finesse”, mesmo essa “finesse” composta que é o refinamento, não é mais o suficiente para aqui adentrar. É necessário uma intuição de outra ordem, e distante também do “esprit de finesse” que, por sua vez, está afastada do “espírito de aritmética”.*³¹³

³¹³V.J. “Bergson a su reconnaître dans le calcul infinitésimal une initiation de la pensée au mouvant de la pure mobilité: mais la mathématique fine elle-même n’est pas passée une seconde fois à la limite; et si la distance est infinie entre les infiniment petits des totalités ouvertes et les éléments dénombrables des collections closes, elle est infiniment infinie entre le charme du devenir pur et les infinitésimaux de l’esprit de finesse. Le je-ne-sais-quoi n’est pas la pièce encore manquante dans une totalité finie ou dans une mosaïque d’éléments simples; mais il n’est pas davantage l’un des innombrables et impondérables quanta, l’un des points indivisibles qui composent la totalité ouverte; la finesse, et même cette finesse composée qui est le raffinement ne suffisent plus pour le saisir; il y faut une intuition d’un tout autre ordre, et aussi éloignée de l’esprit de finesse que celui-ci était éloigné de l’esprit d’arithmétique.”, *JQ*,

A existência do instante impõe-se, à revelia das nossas conjecturas, como um momento *inefável* que nos deixa emudecidos, pouco poderemos dizer sobre ele que efectivamente o defina. E Jankélévitch assume que aquilo que nos vai ensinando não é suficiente dado que não há um método adequado para estudá-lo. Uma vez mais, a filosofia jankélévitchiana vai assim defender a vida no seu processo de constante mutação sob o signo da *infância*. Todos os dias acordamos para uma nova realidade que “nasce” ou “re-nasce” num ciclo interminável, onde o homem se sente inexperiente e comporta-se como uma *criança inocente*, o pequeno *néscio* que ocupa o tempo com a brincadeira e que experimenta a simplicidade e a singularidade de cada *instante*. Esta referência ao elemento *lúdico*, que já tínhamos começado a expor, manifesta uma influência da ética aristotélica. O próprio Aristóteles estabelecia uma comparação entre o *jogo*, a *ocasião*, a *virtude* e a *felicidade*,³¹⁴ por isso Jankélévitch considera que a questão do instante coloca-nos diante uma ética do *ocasionalismo* ou uma *kairologia* sob o dinamismo lúdico da *imprevisibilidade*. Aqui o jogo não é concebido como uma mera brincadeira inconsequente, sobretudo expressa a *gratuidade da vida* presente no domínio da ética e do domínio da arte. Na altura do Romantismo alemão, Schiller introduziu pela primeira vez a temática do *jogo* na Estética, afirmando que o jogo, além de contribuir para a formação do homem, integrava o processo de criação artística. Durante o jogo, o artista liga a noção de belo à noção de liberdade e demonstra que o carácter lúdico da criação lhe permite fugir, quer do constrangimento da natureza, quer constrangimento da razão.³¹⁵ Se aplicarmos a questão do *jogo* à temporalidade, entramos no contexto do aleatório e do probabilístico, e parece que submetemos o curso do tempo ao *Acaso*.

Nos textos psicanalíticos de C.G. Jung, que sempre se demarcaram pela sua visão simbolista que emprega termos do esoterismo e do hermetismo no estudo da mente humana, desenvolve-se o conceito de *Acaso* a partir da filosofia chinesa. Houve uma época da sua vida em que Jung se dedicou a estudar a Astrologia e a sabedoria do Oriente, essencialmente o *Livro das Mutações* designado de *I Ching* ou *Yijing*,³¹⁶ com a

Tome I, p. 50.

³¹⁴Aristóteles, 1176b6, *Ethica Nichomachea*.

³¹⁵Sobre o “jogo” consultar a obra de Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1991.

³¹⁶C.G. Jung, “I do not know Chinese and have never been in China. I can assure my reader that it is not altogether easy to find the right access to this monument of Chinese thought, which departs so completely from our ways of thinking. In order to understand what such a book is all about, it is imperative to cast off certain prejudices of the Western mind. It is a curious fact that such a gifted and intelligent people as the Chinese has never developed what we call science. Our science, however, is based upon the principle of

finalidade de captar algum tipo de “coincidência” entre esses métodos de adivinhação e a realidade. Como o título indica, o livro trata das “mutações” e situações *em mudança*, e dá orientações práticas para aprendermos a lidar justamente com essa mudança. Em concordância com a visão heraclitiana do *devenir*, o pensamento chinês baseia-se no Taoísmo e na constante transformação do universo, segundo uma abordagem dialéctica e complementar de dualismos em *mutação*. Neste contexto, surge o conceito empírico de *sincronicidade* para dar conta daquilo que foge à explicação causal, criando uma *ligação* entre acontecimentos dispersos que podem ter uma natureza *acausal* e exigem um outro princípio de explicação, que não o da lógica clássica. A Física mostrou-nos que a validade das leis naturais acaba por ser muito relativa e que a causalidade se torna um princípio válido apenas estatisticamente. Embora seja considerada uma verdade axiomática, na Ciência Ocidental, o facto é que não cobre os fenómenos raros e aleatórios, e deixa o *acaso* entregue ao *ocasional*. O *jogo das permutações* que assenta em “hexagramas”, dá-nos a capacidade de fazer coincidir esses símbolos com aspectos psicofísicos da realidade e, desta maneira, auxilia as pessoas na tomada de decisões. Os “hexagramas” antecipam a inclinação para onde tendem os acontecimentos. “O que fazer a respeito de um determinado assunto?”, “Haverá uma resolução favorável?”, etc. As respostas são adaptadas a cada situação e sujeitas à variabilidade do jogo que consegue apreender na *mudança* uma continuidade, como se tratasse de narrar uma

causality, and causality is considered to be an axiomatic truth. But a great change in our standpoint is setting in. What Kant's *Critique of Pure Reason* fail to do, is being accomplished by modern physics. The axioms of causality are being shaken to their foundations: we know now that what we term natural laws are merely statistical truths and thus must necessarily allow for exceptions.(...) The Chinese mind, as I see it at work in the *I Ching*, seems to be exclusively preoccupied with the chance aspect of events. What we call coincidence seems to be a chief concern of this peculiar mind, and what we worship as causality passes almost unnoticed. We must admit that there is something to be said for the immense importance of chance. An incalculable amount of human effort is directed to combating and restricting the nuisance or danger represented by chance. Theoretical considerations of cause and effect often look pale and dusty in comparison to the practical results of chance. (...) The manner in which the *I Ching* tends to look upon reality seems to disfavor our causalistic procedures. The moment under actual observation appears to the ancient Chinese view more of a chance hit than a clearly defined result of concurring casual chain processes. The matter of interest seems to be the configuration formed by chance of events in the moment of observation, and not at all the hypothetical reasons that seemingly account for the coincidence. While Western mind carefully sifts, weighs, selects, classifies, isolates, the Chinese picture of the moment encompasses everything down to the minutest nonsensical detail, because all of the ingredients make up the observed moment. (...) In other words, who invented the *I Ching* was convinced that the hexagram worked out in a certain moment coincided with the latter in quality no less than in time. (...) This assumption involves a certain curious principle that I have termed synchronicity, a concept that formulates a point of view diametrically opposed to that of causality. (...) The ancient Chinese mind contemplates the cosmos in a way comparable to that of the modern physicist, who cannot deny that his model of the world is a decidedly psychophysical structure. (...) Just as causality describes the *sequence* of events, so synchronicity to the Chinese mind deals with the *coincidence* of events.”, Foreword, *I Ching - The book of changes*, trad. Richard Wilhelm, Cary F. Baynes, Great-Britain, Taylor & Francis, 1983, pp. XXII - XXIV.

história através de símbolos com um significado para o sujeito.

C.G. Jung confirma que a antiga noção grega do universo como um *cosmos* composto harmoniosamente estava presente no pensamento ancestral da China. A ordem do *cosmos* organiza o *caos* informe, por isso, se observarmos atentamente a vida, veremos que há uma *sincronicidade* que organiza os acontecimentos, ou seja, um conjunto de coincidências inexplicáveis que parecem sugerir um significado por detrás de certas ocorrências. Chamamos uma “*coincidência significativa*” quando, entre dois ou mais acontecimentos, o nosso “estado psíquico” coincide com um “evento externo”. O subjectivo coincide com o objetivo em simultâneo. Isso provoca uma *sincronia* entre as coisas que, dada a existência de *leis de simpatia*, atrai e une as circunstâncias em conformidade com padrões e ciclos. Jankélévitch prefere designar esta sincronicidade e esta sintonia entre os instantes de *charme*. Na verdade, ele “rouba” a expressão da obra do compositor Gabriel Fauré devido ao seu estilo musical charmoso inigualável.

*O charme está no objecto, como supõe a ridícula filosofia das localizações objectivas, ou é um estado do sujeito, como o psicologismo fenoménico certamente sustentaria? Somos tentados a responder que ele é um “acto comum” do sujeito e do objecto: esse acto pelo qual as almas, em conjunto, se ressentem e vibram num concerto sempre foi chamado de simpatia. Durante a duração infinitesimal de um instante e no espaço infinitesimal de um ponto, o milagre, com efeito, se concretiza: o “charme encantado” coincide com o “agente do charme”.*³¹⁷

Quando o sociólogo alemão, Georg Simmel, analisa o tema da “captação” da paisagem e nos remete para o termo *Stimmung*, ele demonstra-nos que também partilha desta noção harmoniosa dos cosmos. Acredita que existe entre *o homem que contempla o mundo e o mundo que é por ele contemplado* uma consonância latente, que se revela no momento da “captação”. Nos termos de jankélévitchianos, o homem na sua função de “agente do charme” (*charme agent*) seduz o mundo que é o “charme encantado” (*charme charmé*) e, nesse encantamento amoroso, vincula uma relação de reciprocidade entre sujeito e objecto, que exprime uma *relação acausal*. O Acaso que nos parece

³¹⁷V.J., “Le charme est-il dans l’objet, comme le suppose la ridicule philosophie des localisations objectives, ou est-il un état du sujet, comme le psychologisme phénoméniste le soutiendrait sans doute? On est tenté de répondre qu’il est l’«acte commun» du sujet et de l’objet: cet acte par lequel les âmes ressentent ensemble et vibrent de concert a toujours été appelé sympathie; pendant la durée infinitésimale d’un instant et dans l’espace infinitésimal d’un point, le miracle en effet s’accomplit: le charme charmé coïncide avec le charme-agent.”, vol. 1, *J.Q.*, p. 98.

ocasional e indeterminado, oculta um sentido de *organização estética* sob o qual todas as coisas comungam umas com as outras. Embora Jankélévitch reconheça que o modo como o sujeito “capta uma paisagem” seja uma experiência individualizada e intimista, existe uma força harmonizadora (para lá do sujeito) que cria as tais “coincidências” misteriosas que não conseguimos explicar. O *charme* que atravessa os instantes da nossa vida apela à nossa atenção, enfeitiça-nos e interpela-nos. “*Qual seria, então, a regra da captação de uma paisagem?*”, pergunta Simmel. “*Qual é a regra da captação do instante?*”, pergunta Jankélévitch. O que se poderia encontrar, em comum, entre as duas vivências é que a “*experiência de uma paisagem*” e a “*experiência de um instante*” nascem da *Stimmung*, a ordem harmoniosa que existe entre os seres vivos. Só o próprio indivíduo que está a passar por esse *momento inefável*, pode tentar dizer alguma coisa sobre o que se desencadeia dentro de si, o que está a sofrer (no sentido do *pathos*), o que está a afectá-lo, a modificar a suas estruturas cognitivas e sensitivas e a expandir a sua consciência, mas sente-se tão maravilhado que não encontra palavras para se exprimir.

*A coincidência do espírito com o seu foro íntimo, de todas as coincidências, não é a mais miraculosa? Pois se é fácil, no alongamento, ser coextensivo a uma extensão ou mesmo contemporâneo a um intervalo de tempo, é miraculoso coincidir, numa simultaneidade perfeitamente intensiva, com o ‘presque-rien’ do instante.*³¹⁸

C.G.Jung, Georg Simmel e Jankélévitch parecem dar um “significado” aos instantes que muitas vezes ignoramos e acentuam-lhes “coincidências significativas”. Não é por acaso termos nascido neste país, não é por acaso sermos homem ou mulher, não é por acaso que nos deparámos com esta ou com aquela pessoa, etc. Tudo possui um significado para o sujeito, e essa interpretação poderia ser facultada, segundo os chineses, no *Yijing*. A própria Ética aristotélica, visava igualmente a importância de estarmos conscientes do *momento oportuno* e da *ocasião* certa para se tomar decisões. Tanto que Jankélévitch dá a entender que o instante, para lá do seu elemento de surpresa e de espontaneidade, exige uma “preparação” da alma. Só se experiencia o *inefável* se estivermos sensíveis e receptivos à beleza da evanescência. Antes de mais, subentende-

³¹⁸ V.J., “La coïncidence de l’esprit avec son for intime n’est-elle pas, de toutes les coïncidences, la plus miraculeuse? Car s’il est facile, en s’allongeant, d’être coextensif à une étendue ou même contemporain d’un intervalle de temps, il est miraculeux de coïncider, dans une simultanéité parfaitement intensive, avec le presque-rien de l’instant.”, vol. 1, *J.Q.*, p. 134.

se a exigência de um comportamento virtuoso, o desenvolvimento de certas qualidades morais que promovem uma abertura de consciência que passa a estar “em sintonia”, em *Stimmung* com o mundo. Sobretudo devemos reconhecer que o homem não é o único “autor” que *age sobre o mundo*, na medida em que o mundo envia-nos sinais (*sémata*) ou “sementes de sabedoria” disponíveis a quem as quiser *ver e ouvir*... Como na expressão do Evangelho “*Quem tem ouvidos para ouvir, ouça*”.³¹⁹ O próprio Husserl quando emprega o termo “fenómeno” (*phainomenon*) para se referir aos acontecimentos que se dão no mundo e que reencontram o seu sentido na nossa consciência, invoca a existência de uma luminosidade que sobressai das coisas. O que aparece à *luz* são precisamente os *sémata* que, no antigo poema de Parménides, são usados para caracterizar os “entes”. Uma das primeiras questões filosóficas que se discutiam na Antiguidade era o problema do “limite” (*peras*) perante o ilimitado (*apeiron*). Para individualizar um ente, ele precisa de ser um “território demarcado” com fronteiras definidas que o destacam da indeterminação geral. O sujeito, bem como o mundo à sua volta, está concebido segundo princípios de individuação e de singularidade, que faz com os entes sejam todos únicos e exclusivos e não se confundam uns com os outros. Ora, todos eles, somente sobressaiem à custa de um “elemento luminoso” que Jankélévitch designa de *aparição*. Uma claridade que se mostra e que se esconde, como a passagem de um *cometa* brilhante que foge tão rápido que quase nem o vemos. A experiência que temos dos objectos e a experiência dos próprios “estados interiores” do sujeito está submetida a esta condição de uma *aparição* que, imitando um fogo-fátuo, logo que desponta começa a sumir... Trata-se de uma *apparition disparaisante*, uma “impressão” imediata e passageira, que se intromete no movimento contínuo do fluxo do tempo. Nesta filosofia do *efémero*, a *Ocasão* é tudo aquilo que existe e que persiste, não persistindo... A alma e a *quintessência* dos entes comporta-se como a *essência de um perfume* que cativa o nosso olfacto, consegue seduzir-nos e provoca na nossa consciência múltiplas vivências, mas o *perfume* apaga-se sem deixar um registo fixo. O *charme do instante* que se revela a nós na beleza da *ocasião*, é um puro traço de inefabilidade e o homem deve aceitar a natureza inconstante das suas vivências, que verdadeiramente não lhe pertencem e deixá-las partir, livres e indomáveis...

³¹⁹ Mateus, 13, 9.

4.4 A Nostalgia e a Morte – A “melancolia da viagem”³²⁰

*Sinto o tempo com uma dor enorme.
É sempre com uma comoção exagerada que abandono qualquer coisa.
O pobre quarto alugado onde passei uns meses, a mesa do hotel de província
onde passei seis dias, a própria triste sala de espera da estação de
caminho de ferro onde gastei duas horas à espera do comboio
– sim, mas as coisas pequenas da vida, quando as abandono e penso,
com toda a sensibilidade dos meus nervos, que nunca mais as verei e as terei,
pelo menos naquele preciso e exacto momento, doem-me metafisicamente.
Abre-se-me um abismo na alma e um sopro frio da boca de Deus roça-me pela face lívida.
O tempo! O passado!
Aí algures, uma voz, um canto, um perfume ocasional
levantou em minha alma o pano da boca das minhas recordações...
Aquilo que fui e nunca mais serei!
Aquilo que tive e não tornarei a ter!
Bernardo Soares³²¹*

A filosofia da temporalidade, em Vladimir Jankélévitch, retrata o filósofo como um homem melancólico, sempre saudoso e virado para o passado, com uma percepção especial da passagem do tempo, meditando na sua vida passada e indagando-se acerca do seu destino último, a morte. A sensação de regresso ao passado, do indivíduo que sai de si próprio e deixa a sua mente deambular perdida e entregue a si mesma, introvertida nas suas rumações, sem dúvida que se torna o traço indelével da atitude contemplativa do filósofo. A memória e o sentimento de nostalgia, que a caracteriza, não só é a imagem inaugurante da Filosofia, como é aquilo que é próprio da nossa consciência, tema profundamente *humano*, sentido até nas actividades mais banais do quotidiano, ainda que nem sempre pensemos nele de um modo filosófico. Ao começarmos a estudar esta questão, não basta descrever o contexto em que Jankélévitch começou a dissertar sobre *a memória e a nostalgia*, precisamos de recuar aos primeiros textos da Filosofia Antiga, aludir aos mitos ancestrais e à poesia de Homero, que estão na origem da construção do pensamento ocidental. O autor força-nos a procurar a resposta na *origem*, quando se falou pela primeira vez de memória, os seus primeiros registos na poesia,

³²⁰ “mélancolie du voyage”, expressão de Christine Buci-Glucksmann em *L'esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 14.

³²¹ Bernardo Soares/Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 185.

como é que os antigos sentiam e tentavam expor as suas vivências a respeito deste assunto. Sendo assim, a nossa viagem nostálgica começa na Grécia, sob os auspícios de *Mnémosyne*, que era a personificação feminina da memória, pelo menos, assim começaram a descrevê-la os gregos. Referiam-se a ela como a jovem de cabelos vermelhos que, segundo os antigos, beneficiava os homens transmitindo-lhes o dom da palavra, a possibilidade de dialogar, de recitar poesia e de criar um discurso filosófico. Sempre presente nos mitos e nas poesias, *Mnémosyne* apresenta-se como a mãe das histórias e das narrativas, filha de *Uranus* (o Céu) e de *Gaïa* (a Terra) e irmã de *Chronos* (o Tempo). Da sua voz melodiosa nascia a linguagem humana que se assemelhava com a divina. O homem como um “pequenino deus” passa usar a palavra para atribuir nomes aos objectos que, a partir do momento em que são nomeados, são reconhecidos na sua identidade individual. É precisamente da ligação de *Mnémosyne* com o irmão *Chronos* que poderemos introduzir a noção de “nostalgia” e de “memória”, e a noção de que o pensamento e a linguagem se dão no tempo. A deusa influenciava a nossa capacidade de falar e de escrever, e pelo processo discursivo se inicia a noção de tempo e de sequência. Uma conversa implica uma determinada duração no tempo, vive do ritmo que se baseia na conjugação dos verbos e na pontuação das frases. Ora, se meditarmos, veremos que o decorrer da vida deposita, em nós, conhecimentos que se vão acumulando com o auxílio da linguagem, que contribuem para que possamos adquirir “experiência” das várias situações pelas quais passamos. A experiência constrói-se de vivências, de impressões e sensações que se deixam atravessar pela linguagem, que nos faz interpretar e reflectir sobre o mundo que nos rodeia. No entanto, o poder de *Mnémosyne* sobre a vida dos mortais é limitado, já que a linguagem criadora de inúmeros pensamentos vive numa batalha permanente, dividida entre o reino estático da *memória* conservada e a dimensão aniquiladora do *esquecimento*. Os gregos acreditavam que, após a morte, a alma necessitaria de fazer a travessia de barco pelo *rio lethes* – o rio do esquecimento – que convidava os mortos a beberem da sua água, que os faria apagar definitivamente toda a vida que ficou para trás e todo o património de recordações a que nos apegamos e com as quais nos identificamos.³²² O destino do

³²²V.J., “Comme dans les religions anciennes, on franchi le «fleuve», c’est Caron qui vous transporte dans sa galère sur la rive ultérieure. Vous êtes sur une terre inconnue, mais sur un terre, vous ne la connaissez pas encore. Vous partez pour un grand voyage, le plus grand de tous.”, *P.M.*, p. 107. / “A la fin du livre X de *La République* Platon raconte comment les âmes candidates à la renaissance, ayant choisi leur vie nouvelle, vont passer la nuit dans la plaine de Léthé pour y boire l’eau du fleuve Insouciance (Amélès) et pour y dormir; nettoyant de leurs souvenirs les âmes des trépassés, l’eau de l’oubli chasse également la nostalgie et le regret.”, *I.N.*, p. 114.

homem é cair emudecido, esquecido de tudo, sem poder levar consigo um “saquinho de recordações” por mais pequeno que fosse. O passar dos dias e dos anos, que realiza o ininterrupto “ciclo da vida”, demonstra-nos que *tempo*, a *vida* e a *memória* caminham para a *morte*. É ela que impõe um dinamismo no fluxo temporal. O tempo passa e restam somente as recordações, que ainda mantêm um significado para quem as guardou. Com razão, dizia Jankélévitch, “*A memória é a segurança dos colecionadores, como o cofre, no Banco, é a segurança das famílias.*”³²³ Para evitar a morte, agarramo-nos à memória, como se pudéssemos recolher ou abrigar uma *recordação*. Aquela sensação efêmera da brisa do vento, das pequeninas gotinhas de chuva no nosso rosto, o som das águas do rio que passa e jamais regressa a esses momentos que ficaram para trás. Podemos revoltarmo-nos ressabiados contra o tempo e a velhice, sentir inveja dessa juventude que se vai perdendo, só que vida continua indiferente. Precipita-se na morte, sem olhar a quem, sempre fugitiva e arrogantemente desprezando os nossos gritos e queixumes.³²⁴ Essa vida que se esgueira por entre os galhos das árvores que libertam as folhas ao vento e que parece seguir um mero *capricho* ou até um *destino* que não compreendermos “como” e “para quê”...

*É na experiência do envelhecimento que se manifesta melhor a resistência, à vez “irresistente” e irresistível do irreversível: modificação lenta, contínua, imperceptível do nosso ser corporal, o envelhecimento não é em nenhum momento atribuível nem localizável, mas é o que é impalpável no momento. Apercebêmo-lo num ápice por uma tomada de consciência descontínua. (...) nós corrigimos o branqueamento dos cabelos com a tinta, a flacidez do rosto com a cirurgia estética, as rugas com os cremes, muitas vezes o velho retarda a esclerose das suas artérias seguindo uma dieta apropriada... Mas se a data da morte pode ser retardada, a quodidade da morte, ou a mortalidade, não pode ser niilizada. Se a longevidade pode ser aumentada, a imortalidade não nos pode ser acordada. E à fortiori, se a aparência da juventude nos é, por vezes, concedida, a reversão do irreversível, que supõe a negação da temporalidade do tempo, será um milagre inconcebível. A ipseidade do tempo é, por isso, incompreensível e indestrutível, mas sobretudo ela é irreversível.*³²⁵

³²³V.J., “La mémoire est la sécurité des collectionneurs comme le coffre en banque est la sécurité des familles.”, *Q.P.I.*, p. 57.

³²⁴V.J., “Le regime d’irréversibilité suscite en l’homme toutes sortes d’expériences et d’événements ‘pathiques’. (...) Soit que l’homme pense à sa jeunesse perdue et au vieillissement sans remède, soit qu’il rêve d’un passé béni en général, irréversible est d’abord vécu comme une maladie incurable et une irrémédiable.”, *I.N.*, p. 154.

³²⁵V.J. “C’est dans l’expérience du vieillissement que se manifeste le mieux la résistance à la fois «irrésistante» et irrésistible de l’irréversible: modification lente, continue, imperceptible de notre être corporel, le vieillissement n’est à aucun moment assignable ni localisable; mais ce qui est impalpable sur

Sem a relação da linguagem com a memória, sem esse “registro” que tenta fixar a completa impermanência da natureza, não teríamos acesso ao passado, àquilo que nos constitui enquanto pessoas, personalidades construídas durante anos a fio... Pela fatalidade da morte, dos instantes que morrem e se vão perdendo, tudo o que construímos encaminha-se, de um modo *irreversível*, para o esquecimento e para o Nada. E perante este fluxo do tempo que esbarra na Morte, ergue-se um muro intransponível com o qual teremos de nos deparar e que, segundo se diz, nivela todo o ser humano num patamar de igualdade. Independentemente das condições da vida pessoal de cada um, dos métodos que possamos empregar para disfarçar o envelhecimento, manter a saúde ou tentar retardar a morte, o facto é que “*se nascemos, teremos de morrer*”. Como escreve Jankélévitch, “*a ipseidade do tempo é, por isso, incompreensível e indestrutível, mas sobretudo ela é irreversível*, e não há como fugir desse “ponto final” do término da vida, para alguns será um “ponto de interrogação” de uma incógnita que só descobriremos por nós próprios, para outros as “reticências” de um infinito aberto à eternidade do Além celeste.

Em *L’irreversible et la nostalgie*, obra datada de 1974, Jankélévitch desenvolve a memória envolvida na *aura da nostalgia*, de uma maneira muito idêntica àquela como nos é apresentada na filosofia grega, no seu sentido da *viagem homérica*. Nela identificaremos muitos pontos em comum entre o pensamento grego, o pensamento russo e a nossa alma portuguesa a respeito da *saudade e do saudosismo*. O sentimento de nostalgia torna-se uma experiência abrangente a todo o seu humano, além fronteiras, embora existam certos *jeitos* de expressão que se identificam, onde encontramos várias almas a entoar uma mesma canção. É o que acontece entre as palavras de Jankélévitch e, por exemplo, as de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, quando ele tenta descrever o que decorre no seu íntimo ao ver-se habitado de pequenas recordações de certas coisas, que lhe provocaram uma determinada sensação de felicidade no seu passado. A nostalgia invade-nos como um sentimento de saudade que se enraíza na recôndita *topologia da alma* e que, de um modo espontâneo, emerge na nossa consciência sob a

le moment, nous le réalisons après coup par une prise de conscience discontinue. (...) on corrige le blanchissement des cheveux par teinture, le délabrement du visage par la chirurgie esthétique, les rides par des pommades; souvent même le vieillard ralenti la sclérose de ses artères en observant un régime approprié... Mais se la date de la mort peut-être retardée, la quotiddité de la mort, ou la mortalité, ne peut être nihilisée; si la longévité peut être augmentée, l’immortalité ne peut nous être accordée; et à fortiori si les apparences de la jeunesse nous sont parfois rendues, la réversion de l’irreversible, qui suppose la négation de la temporalité du temps, serait un miracle inconcevable. L’ipseité du temps est donc incompréhensible et indestructible, mais surtout elle est irréversible.”, *I.N.*, p. 13.

forma de “lugares de memória”³²⁶ dado que as recordações não são abstractas e conectam-se com um espaço muito específico. O saudosismo implica a “*lembrança do lugar*” onde decorreu uma acção marcante para nós. Quando se sente uma enorme saudade da infância, de imediato nos ocorre uma dilatação dessa memória que se espacializa, visualizamos o lugar onde brincávamos, os balouços no jardim, o cheiro do gelado de morango, etc... Parece que revivemos essa sensação nos mínimos detalhes, como lemos nas belas descrições “impressionistas”, por exemplo, do fabuloso escritor Marcel Proust.³²⁷ Não há uma memória abstracta sem sensações físicas correspondentes, dado que a vivência amorosa que se apega ao passado, cria uma abertura na alma, uma receptividade à felicidade acompanhada por uma ternura, langor e desejo de regresso a esse lugar de conforto, como se a recordação nos aconchegasse e pudesse dar um consolo maternal. O escopo mnésico, que se foca no acontecimento passado, imagina-o tal como um “oásis” e um *paraíso* de evasão e *rêverie*, e recolhe as memórias que nos transmitem alegria, pois a nostalgia só procura o que nos fez feliz. Tendemos a avaliar a saudade de uma forma positiva já que realiza, de um modo incompleto, uma recuperação do *Éden* que fora perdido. A memória alimenta a nossa alma e dá vazão à saudade insatisfeita. Com isso, alarga a nossa interioridade, ergue uma “mansão” e um “palácio” adornado com tudo aquilo que queremos.

Jankélévitch considera que a personagem grega Ulisses encarna em si o *homem temporal*, aquele que é “agente” e “actor” e, em simultâneo, a “vítima” do tempo. Ele

³²⁶“Lugares de memória” tal como o pensador António Telmo define a saudade portuguesa: “Tal o conceito (de saudade) formar-se-á a partir dos seguintes pontos: 1. A saudade é sempre saudade do Paraíso, até nas formas vulgares e quotidianas em que se exprime. Ela cria o Paraíso no passado e na distância, por insignificativo que seja em si o momento presente na nossa evocação. / 2. É altamente enigmático que sintamos saudade de coisas, de uma pedra, por exemplo. / 3. A infância na vida do homem, a Primavera na vida da natureza e o Paraíso na vida do mundo correspondem-se na saudade. / 4. Não há saudade sem lembrança do lugar. Dir-se-á até que é ela quem constitui a essência da lembrança, a sua condição necessária. Daqui a importância do lugar na formação das mnemónicas. / 5. Não é um sentimento simples. É um misto, mas misto por tal modo que a tristeza é sentida como alegria e a alegria como tristeza, a ausência como presença e a presença como ausência, a lembrança como esperança e a esperança como lembrança. É, por conseguinte, um ‘daimon’. / 6. As imagens da minha, da nossa evocação, representam um momento do passado, no qual eu me senti a mim mesmo simultaneamente com aquilo que estava vivendo e cujo conteúdo se me gravou na memória e, por ela, vive comigo no presente. (...) / 7. As recordações do tempo da infância são mais nítidas, mais numerosas e mais duradouras do que as recordações de tempos mais próximas. No Inverno tudo germina porque a terra guarda, como uma força latente, a imagem da Primavera; e é nos tempos mais obscuros, como o nosso que é o de Pascoaes, que o Paraíso e a sua vivência acorda nos espíritos.”, “Regresso ao Paraíso”, *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa, Guimarães Ed., 1989, p. 146 - 147.

³²⁷Marcel Proust, “Quand par les soirs d’été le ciel harmonieux gronde comme une bête fauve et que chacun boude l’orage, c’est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l’odeur d’invisibles et persistants lilas.”, *À la recherche du temps perdu (I Du côté de chez Swan)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 393.

representa, para nós, o *herói do retorno*,³²⁸ o herói do *nostos*, e a sua *Odisseia* conta-nos a história do “regresso do herói a casa” numa tentativa de eliminar o sentimento nostálgico. Ulisses esforça-se, no meio de tantas peripécias, para voltar a casa, porque já não suporta viver com a *saudade* do que deixou. Ele assume a postura que se espera do filósofo e a sua casa, o lar tão desejado, surge como o *horizonte quimérico*. O horizonte, que a Filosofia nos proporciona, dá alento ao herói para prosseguir a sua jornada, na medida em que o desejo de encontrar algo que se perdeu, o desejo de *retornar*, movimenta o homem, tocando-o no mais íntimo da sua alma. Por este motivo, Plotino considerava que o itinerário de Ulisses, a *Odisseia*, simboliza o caminho do homem que anda à procura de si próprio, indicando o retorno da alma a si mesma. Antes de mais, a *Odisseia* é a “tomada de consciência” que apresenta o *retorno* como o movimento próprio da alma.

Na Filosofia Antiga de Platão e de Plotino, o acto de conhecer implica “recordar” e quanto mais desenvolvemos a mestria da *anamnesis*, através de uma *maiêutica* que sonda a profundidade da alma, mais nos aproximamos dessa verdade que se esconde dentro de nós próprios ou como dirá, mais tarde, Santo Agostinho, a Verdade que habita no mais íntimo do coração (*intimo cor meum*). A experiência da verdade prende-se com o tempo, acontece no tempo, é, por ele, atravessada a cada instante. Todo o homem que procura desenvolver a sabedoria deve voltar-se para passado e reconhecer que a memória, além de ser uma fonte ancestral de conhecimentos, possui uma dimensão ontológica que nos reata com o Ser através do amor. As coisas existem dentro de nós porque, em primeiro lugar, são lembradas e amadas nesse apego que as mantém activas e acessíveis a serem rememoradas. O amor cria a substância imperecível, diante dos nossos olhos, em que uma imagem fantasmática se desenha. A própria saudade, com o auxílio da imaginação e da fantasia, é *criadora de mundos*. A Filosofia acaba por ser uma *actividade saudosista* que assenta na relação profunda da linguagem com a memória. Santo Agostinho escreve sobre o “*palácio da memória*”, com a intenção de nos reconduzir ao mundo interior, onde a verdade co-habita com a recordação. O Doutor da Igreja, homem de letras e de uma belíssima retórica, professa uma *fé inteligente* confiante no poder da razão, da linguagem e da memória. A inteligência que nos foi doada por Deus, busca-O no interior da alma e procura entender Aquele que nos criou. Assim, todo o homem nasce capacitado com três faculdades gnosiológicas que se apoiam na memória: a memória

³²⁸ V.J., “Car Ulysse est le héros du retour !”, *I.N.*, p. 351.

relativa às coisas do mundo (*memoria rerum*), a memória de si mesmo (*memoria sui*) e a memória enquanto espaço da manifestação da Transcendência (*memoria Dei*). Como o indivíduo não pode abstrair-se de si próprio e do seu “eu” é nele que Santo Agostinho se ocupa e expande a sua interioridade, daí referirmos que ele é o precursor do *cogito* cartesiano. Só que ele vai mais além de Descartes, por detrás da *memoria sui* subentende a *memoria Dei*. O *cogito* não se realiza enquanto um fim em si mesmo, já que o mesmo Deus, que dota o homem de inteligência e que lhe deu a vida, é o Ser pelo qual todas as coisas “são” na sua contingência, o que as sustém e lhes dá folego. Tudo é em Deus e existe por Deus. Após a morte, no término desta existência efémera, a *alma do justo* voa para a *eternidade*. Para Santo Agostinho, o *cogito* está subordinado ao Pai e a evidência do “eu penso” carrega consigo a tomada da consciência do Criador. Para se alcançar esta “experiência da verdade”, a memória necessita de despojar-se das paixões do mundo, e quanto mais purificada e afastada do corpo, mais inteligível e verídico o seu conhecimento. Com efeito, não deixa de haver aqui uma distinção entre um *conhecimento sensível* inferior e um *conhecimento intelectual*, mais conveniente a Deus, que segue uma filosofia de cariz platónico.

Sem esta expansão da alma e da nossa interioridade enquanto “eu pensante” e um “eu saudoso” e “eu amoroso”, como nos ensinam Platão, Plotino e Santo Agostinho, nós estaríamos estagnados numa posição estática, quase moribunda, longe da nossa *história de vida* e da “biografia” que nos constitui, sem podermos contactar com a *fonte da Verdade* que é Deus. Para nos introduzir a sua filosofia da nostalgia, Jankélévitch vai dar um “salto”, de vários séculos, entre o Neoplatonismo e todas estas correntes iniciais da filosofia grega e da mística cristã para o século XX, quando interliga a Filosofia Antiga com a obra de Henri Bergson. O seu professor e colega, que tanto admirava, teve a genialidade de relacionar a Filosofia com a Mística e a Psicologia para tentar explicar o que representa, para si, a memória e o lugar fundamental que ocupa na vida do ser humano. Bergson situa-se na continuidade do Neoplatonismo e de uma certa tradição mística, e irá tentar dar uma base científica ou encontrar argumentos racionais que justifiquem o que os antepassados filosóficos já nos transmitiam. Os demorados estudos que o filósofo francês dedicou a importância da vida mística, bem como os seus textos mais científicos, que chegaram ao ponto de tentar atribuir uma localização cerebral à “memória verbal” demonstram a sua preocupação concreta com este tema. Não há dúvida de que a percepção do tempo e aquilo que entendemos como “tempo” se confunde com a continuidade da nossa própria vida interior (a ideia de vinha de

Agostinho). Ao tratarmos o problema da *consciência do tempo*, em simultâneo, tratamos do problema do *tempo da consciência*. No princípio do século XX, a Fenomenologia husserliana concomitante com o aparecimento do Psicologismo, dedicou-se inteiramente ao problema da *consciência*, ao papel do sujeito valorizado como “consciência pensante”, que possui a sua própria “consciência interna do tempo” enquanto experiência subjectiva. Num revivalismo da “razão” cartesiana, mais do que meros “estados psíquicos” ou “estados de alma” particulares de uma “psicologia de algibeira”, Husserl crê encontrar no *Cogito* uma força inteligível que tem a possibilidade de recuar, ao seu passado, pela capacidade de *retenção* e de projectar-se, para o futuro, através da *protensão*, sendo que a base permanente dos sucessivos “estados de consciência” é esta *Consciência* que visa o mundo-da-vida. O mesmo diria Kant, “*O Eu penso deve acompanhar as minhas representações*”,³²⁹ por isso o suporte de todas as vicissitudes, que resiste ao “devir”, é esse ponto constante do *ego cogito*, que psicanaliticamente se diria como a “luz da razão” clarificando a obscuridade de um Inconsciente insondável e imprevisível. – Mas haverá essa constância no *eu*?

Do ponto de vista da Filosofia da Consciência ou da Neurociência, o “eu” está dependente de uma memória, mas de uma “memória física”. Em determinadas doenças psiquiátricas e cerebrais, logo que se perca a capacidade de rememoração, perde-se a noção de si mesmo, visto que as memórias caracterizam e criam o eu-identidade e, por outro lado, o eu recria e unifica essas mesmas memórias dispersas, organizando-as, a partir de um conceito que o homem tem de si próprio. Para Bergson e Jankélévitch, a *duração*, a *consciência* e a *memória* fundem-se semanticamente na unidade indivisível e criadora do espírito, que rejeita qualquer tipo de “decomposição” ou “fragmentação”, dado que a capacidade de conservação do passado, no seu movimento de expansão acumulativo, reconfigura-se continuamente pela natureza flexível da consciência: “*A memória não é senão essa obstinação, totalmente primitiva, das minhas experiências na sobrevivência de si mesmas. Ela é aquilo que “continua”, uns através dos outros, os inumeráveis conteúdos que, em conjunto, formam a cada momento o estado actual da nossa pessoa interior.*”³³⁰ É misterioso o modo de funcionamento da memorização. Qual o motivo que nos leva a reter certas informações durante tantos anos? E porque razão esquecemos com tanta facilidade outras coisas? O que nos leva a guardarmos

³²⁹Immanuel Kant, B 131 -132, *Kritik der reinen Vernunft*.

³³⁰V.J., “La mémoire n’est que cette obstination toute primitive de mes expériences à se survivre à elles-mêmes; elle est ce qui *continue* les uns à travers les autres les innombrables contenus dont l’ensemble forme à tout moment l’état actuel de notre personne intérieure.”, *H.B.*, p. 7.

umas e a esquecer outras? Certamente estará relacionado com o significado de algumas situações que mais nos marcaram e, dada a sua relevância, ficaram “gravadas” no sujeito.³³¹

Actualmente, o célebre neurologista português, António Damásio, parte de uma noção de memória que não se realiza num “movimento psicossomático”, por outras palavras, não transita da mente para o corpo, de acordo com uma concepção organizativa mnésica que traria o sentido para os dados sensoriais desconexos. Segundo as pesquisas da Neurociência é o corpo que toma a dianteira num “truque de prestidigitação” que influencia a formação da memória e que produz sentimentos e estados afectivos. É como se quisesse demonstrar que não existe apenas uma mente que influencia o corpo, manipulando-o e passando-lhe os seus desejos e anseios, o próprio corpo e o estado equilibrado ou desequilibrado do organismo vão tomar parte no fenómeno de “consciência das coisas”, pelo que certas modificações neuroquímicas e hormonais alteram a mente. A memória nunca se apresenta de um modo imediato, constrói-se mediada por vários “relatórios” e “sínteses” daquilo que está a decorrer no organismo, está em contacto permanente com o corpo e com o mundo, caso contrário verificar-se-ia um ‘corte’ com a realidade numa *dissociação* da consciência.³³² Se o homem não estiver atento ao que se passa no seu corpo pode experienciar-se separado dele, fora do corpo e sem uma ligação vital, que sugere uma perturbação psiquiátrica (neurótica, esquizofrénica) ou neurológica (epiléptica ou de Alzheimer). Os estudos recentes sobre a doença de Alzheimer, por exemplo, referem que as primeiras memórias

³³¹ Carlos João Correia, “Quando estabelecemos a memória como critério determinante da identidade pessoal não estamos, no entanto, a referir-nos à nossa capacidade de preservar o conhecimento de certos factos na nossa mente. O que está em causa não é tanto a memória como registo de dados, em que, por exemplo, nos recordamos que Vasco da Gama descobriu o caminho marítimo para a Índia, mas antes a recordação de acontecimentos que foram experienciados por mim, na primeira pessoa.”, *A Religião e o Sentido da Vida – Paradigmas Culturais*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 107.

³³² António Damásio, “De que modo começa a consciência? Como nasce o self no acto de conhecer? Tudo começa com um primeiro truque de prestidigitação, que consiste em construir um relato do que acontece no organismo quando este interage com um objecto, quer o objecto esteja realmente na nossa percepção ou esteja a ser recordado, esteja o objecto no interior do organismo (por exemplo, uma dor) ou no exterior (por exemplo, uma paisagem). (...) Nos organismos complexos como o nosso, equipados com uma vasta capacidade de memória, os fugazes momentos de conhecimento através dos quais descobrimos a nossa existência são factos que podem ser entregues à memória, bem como devidamente classificados e relacionados com outras memórias que dizem respeito tanto ao passado, como ao futuro antecipado. A consequência dessa complexa operação de aprendizagem é o desenvolvimento da memória autobiográfica, um agregado de arquivos disposicionais que descreve quem nós temos sido fisicamente, quem nós temos sido em termos comportamentais, e quem tencionamos ser, no futuro. (...) E quando estes arquivos pessoais se tornam explícitos, sob a forma de imagens reconstruídas, em menor ou maior proporção conforme as necessidades, transformam-se no ‘self autobiográfico’.” *O Sentimento de Si – Corpo, Emoção e Consciência*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, pp. 207, 212 - 213.

que se perdem são as da linguagem e o progressivo estado de degradação do paciente fá-lo entrar num estado vegetativo, regulado pelo sistema nervoso autónomo que não é controlado pelo sujeito e segue uma ordem de operações vitais na regulação do organismo para o manter vivo, apesar de homem começar a ficar alheio a tudo. O próprio Bergson, na sua época, já se preocupava com a questão aquando dos seus estudos sobre a Afasia cerebral. Adianta Jankélévitch, “*A heterogeneidade absoluta do cerebral e do físico interdita-nos de compreender como as imagens poderiam permanecer adormecidas nas células do córtex (cerebral) e, em geral como toda essa geografia da alma poderia ter um sentido seja ele qual for. O estudo da afasia confirma esta impressão. Sabemos que diversas perturbações provocadas por certas lesões nos hemisférios serviram de ponto de partida para a topografia cerebral estabelecida por Broca em 1881.*”³³³ A partir da doença, das perturbações e da degeneração do cérebro podemos começar a entender, um pouco, o seu modo de funcionamento. Inclusive se um paciente sofrer um acidente na parte frontal do cérebro, aspectos da sua personalidade alteram-se, perde qualidades e, nalguns casos, até pode ganhar outros talentos. Como, por exemplo, aquelas pessoas que nunca desenharam, mas que após um incidente, passam a ter “jeito para o desenho”, etc. – A questão que aqui se levanta é a seguinte: poderemos falar de vida quando já não há consciência? Ou quando existe apenas uma consciência doente? Essa é uma das problemáticas da Filosofia e da Antropologia, que vêem o homem como ser pensante e racional e também se torna um problema para a Bioética, o drama do médico e da família perante o doente em coma que não reage, mas que ainda respira e tem batimento cardíaco. Centramo-nos tanto na questão da “consciência” que, ao olharmos uma pessoa desmemoriada ou senil, que perde as suas capacidades com o envelhecimento, ficamos impressionados por vê-la nesta situação deplorável. Com o passar dos anos, o homem tende a ficar incapacitado e, muitas vezes, perde o poder racional de tomar decisões. Esta fragilidade obriga-nos a compreender que a vida é “*pertença dos deuses*” e não do indivíduo, como dizia Platão no princípio do *Fédon*.³³⁴ Há algo que indubitavelmente ultrapassa a nossa iniciativa e força-nos a olhar para a vida com *humildade*. O envelhecimento e a morte são

³³³ A este respeito, Bergson dedicou-se, de princípio, a compreender o funcionamento das diversas partes do cérebro, suas capacidades e funções, sobretudo a partir do estudo de casos de doentes que sofriam de *Afasia*. V.J., “L’hétérogénéité absolue du cerebral et du psychique nous interdit de comprendre comment des images pourraient sommeiller dans les cellules de l’écorce, et en général comment toute cette géographie de l’âme pourrait avoir un sens quelconque. L’étude de l’aphasie confirme cette impression. On sait que les troubles variés provoqués par certaines lésions des hémisphères avaient servi de point de départ à la topographie cérébrale établie par Broca en 1881.”, *H.B.*, p. 87.

³³⁴ Platão, *Fédon*, 62 b.

experienciados, pela maioria, como um sinal de humilhação e de vergonha por não conseguirmos ser soberanos sobre o *ego cogito*. Portanto, como resposta à questão inicial “se existe uma constância no eu”, diremos que “não”. Não somos donos na nossa vida, nem da nossa consciência, nem das nossas memórias, nem da nossa linguagem.

A partir do final do século XIX, com a aplicação do método indutivo, as bases da consciência foram abaladas com a descoberta da existência de um domínio extra-consciente, o que está abaixo e acima da consciência mundana (*Subconsciente* e *Supraconsciente*). Relativizou-se a posição absoluta do “eu” que continua a ser um “centro”, mas relativo a outras dimensões da personalidade que nos eram alheias, campo bravio que ainda não estava explorado e devidamente integrado. Na perspectiva da Psicanálise e da Psiquiatria não poderíamos considerar um “eu estável”, na medida em que a construção da personalidade segue muitos altos e baixos na descoberta de si mesmo e na adaptação à sociedade. Torna-se tão difícil o homem conhecer-se que este se tornou o grande projecto antropológico e verdadeiramente filosófico assente no “*conhece-te a ti mesmo*”.³³⁵

Em *Matière et mémoire* de 1896, Bergson distingue dois tipos de memória, a *memória-hábito* (*mémoire habitude*) e a *memória-pura* (*mémoire pure*). A primeira vai no sentido de uma memória como automatismo psíquico que se adquire pela repetição contínua de alguma coisa e que está vinculada ao corpo (no fundo, é o raciocínio de António Damásio). A segunda é a memória mais depurada que retém os momentos únicos e os instantes especiais guardados no espírito do homem pelo seu significado. Ele tem presente a filosofia neoplatónica, a sua espiritualidade e noção de ascese do mundo sensível para o inteligível, e não aceita que a memória seja um mero resultado de uma base fisiológica corporal. Para si, decorre todo um fenómeno complexo de percepção e de ideação, muito difícil de ser decifrado e que não pode se cingir à questão do corpo. Pela capacidade unitiva da memória, como o *fio de Ariadne*,³³⁶ damos uma certa continuidade ao *rio* da vida, desembaraçamo-nos dos nós e das amarras que nos permitem sair do *labirinto* da nossa consciência, unindo as vivências dispersas que, no início, ainda existiam sem conexão umas com as outras, começamos a formar um *self*

³³⁵Vide Carlos João Correia, *Sentimento de Si e Identidade Pessoal*, Lisboa, CFUL, 2012.

³³⁶*Op.Cit.*, Lima de Freitas, “O «peregrino» do labirinto, mediante o artifício da memória – o «fio» da memória, como ainda dizemos –, será capaz de resolver a complexidade e de refazer o seu difícil percurso através de ciladas, erros, repetições e confusões. Deste modo, a imagem, de alguma forma colectiva e universal, do labirinto em espiral ou de via única é substituída por uma forma individualizada; um certo saber instintivo e ancestral dá lugar a uma forma de saber «todo de experiência feito», penosamente reconstituído pela investigação, pelos artifícios da lógica, pela acumulação das memórias.”, *O Labirinto*, p. 147.

autobiográfico. A ideia do *legato*, em linguagem musical, talvez nos explique melhor esta “impressão de *unidade*” que nos transmite a memória, porque através do *legato* e da arquitectónica do fraseado de grandes linhas há uma sensação de algo englobante que une as notas na partitura. Elas não pululam desconexas, ligam-se e conversam entre si num diálogo musical com uma vida própria. A memória enlaça-se com a vida da nossa consciência e com o nosso eu.

A verdade é que tanto para Bergson como para Jankélévitch, o tema da memória implica a aceitação de que existe uma dimensão espiritual e artística na alma que difere do “registo somático” que possa advir das sensações ou impressões físicas. Os dois filósofos não se inscrevem, por conseguinte, nas correntes biologistas ou neurologistas da actualidade. A memória diz respeito a um sujeito com um *eu corpóreo*, um eu que mora num corpo, mas que se deixa atravessar por algo maior, por um espírito invisível transcendente, que anima a imanência do nosso corpo. A Ciência e os factos científicos necessitam de ser completados pela Filosofia e pela Religião para que se consiga falar inteiramente do que é a memória. Uma teoria baseada somente em factos científicos não é suficiente e deixa muitas lacunas em aberto, de tal forma que o único caminho que Jankélévitch encontra para expor o problema é recorrendo não só aos mitos e imagens ancestrais, como também também faz uso de uma linguagem poética, de metáforas e símbolos, que estabelece uma correspondência com o mundo artístico da música. A Ciência não expõe, nem se preocupa em descrever a questão da nostalgia, sequer o *drama existencial* do sujeito, já que não tem utensílios ou linguagem própria para falar do que por si só é evasivo: a existência temporal, o homem-no-tempo, o homem como ser temporal.

Um dos temas mais complexos em relação ao qual a Ciência não pode oferecer respostas é o sentimento de perda e do sofrimento perante a morte. O que se poderá tematizar sobre a morte? É que a dimensão da memória, embora seja uma condição necessária da nossa auto-consciência e da preservação da nossa noção de identidade pessoal, ela faz-nos *sofrer*... A memória tem um aspecto construtivo e positivo, e esse aspecto a Ciência procura conhecer, só que foge do lado negativo, da faceta dramática da morte, que nos magoa e nos humilha e, para a qual, não há uma razão de ser. Mesmo que o homem possa sentir alegria na recordação, o facto dessa imagem da fantasia não ficar emoldurada, a própria recordação esvai-se na fuga temporal e termina no vazio. A fome e o anseio de reviver a *sensação de Paraíso*, que nos sugerem as nossas memórias felizes, não se satisfaz com a própria memória, e torna-se infatigável na conquista de

qualquer coisa que nos traga consolo e sustento. O acto de recordar nunca nos permite apreender, nem reviver a situação que nos é tão querida, e isso acaba por rechaçar-nos interiormente.³³⁷ “Recordar” é um símbolo da *morte* do ser humano que, todos os dias, morre um bocadinho. Ele tenta debater-se com o esquecimento, insiste em querer manter um registo do que viveu, só que a sua *herança mnésica* vai abandoná-lo às portas da morte. Além disso, o sentimento nostálgico, o acto de estarmos sempre a olhar para o passado, por vezes aumenta ainda mais a saudade. E a nostalgia impossibilitada de preencher as lacunas da saudade, torna-se motivo de enorme sofrimento. Jankélévitch conclui que a nostalgia é “agridoce”, alegra-nos na ilusão de revivermos a beleza do passado, enquanto nos magoa e entristece ao reconhecermos que o passado jamais voltará.³³⁸

De acordo com Jankélévitch, a nostalgia e a questão do *retorno* caminham no sentido inevitável da *decepção* porque o homem nunca conseguirá encontrar aquilo que tanto procura. Trata-se de uma decepção provocada pelo reconhecimento da fraqueza, da precaridade e da finitude da natureza humana. Em Homero, o regresso de Ulisses à sua terra natal é marcado pela *melancolia*. O herói *exilado* sente-se atraído pelos seus sonhos nostálgicos, pois estava convencido que, quando retornasse a casa, iria encontrar tudo o que tinha deixado, tal e qual como no momento em que partiu. Contudo, a passagem irreversível do tempo demonstra-lhe que a vida, que ele conhecia, deixou de existir. Tudo se alterou e o lar tão desejado, a sua Ítaca, não é mais a mesma. O *retorno* que deveria ser brindado pela alegria do *encontro*, vai ser uma ocasião de um inesperado e doloroso *desencontro*.³³⁹ Deste modo, a nostalgia não significa apenas a decepção pela perda do objecto amado, manifesta igualmente a consciência da impossibilidade de se poder recuperar esse objecto. É *irremediável*, tanto que Jankélévitch afirma a questão do *impossível* e do *irreversível* como a marca essencial do

³³⁷V.J., “La nostalgie est un sentiment inapaisable justement parce que l’avoir-été exprime l’insatisfaction et l’incurable incomplétude, parce qu’on ne peut être et avoir été, ni cumuler la vérité charnelle du présent et la poésie de la réminiscence.”, *Q.P.I.*, p. 56.

³³⁸V.J., “Tel est l’homme nostalgique absorbé dans l’auscultation d’un passé défunt qu’il ne pourra jamais ranimer.” *I.N.*, p. 185.

³³⁹V.J., “S’il était agi d’un simple voyage dans l’espace, Ulysse n’aurait pas déçu ; l’irremédiable, ce n’est pas que l’exilé ait quitté la terre natale : l’irremédiable, c’est que l’exilé ait quitté cette terre natale il y vingt ans. L’exilé voudrait retrouver non seulement le lieu natal, mais le jeune homme qu’il était lui-même autrefois quand il l’habitait. [...] Ulysse retrouvera donc son Ithaque, et il la retrouvera là même où il l’avait laissée – car elle n’a pas changé de place entretemps ; mais l’Ulysse qu’il était jadis quand il a quitté son île, il ne le retrouvera pas : cet Ulysse-là est mort et jamais disparu ; Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve un autre Pénélope... Et Ithaque aussi est une autre île, à la même place, mais non pas à la même date ; c’est une patrie d’un autre temps. [...] L’exilé courait à la recherche de lui-même, à la poursuite de sa propre image et de sa propre jeunesse, et il ne se retrouve pas.”, *I.N.*, p. 370

sentimento nostálgico. O filósofo que se comporta como um herói-viajante, procura em vão a sua identidade, a sua juventude perdida, busca o fundo da sua alma, mas jamais irá encontrar o seu objecto de desejo. Jankéléitch condena-nos a viver em *desejo*... e submetidos a uma *vida dupla*, a da nostalgia, que se sobrepõe à rotina diária banal da nossa vida. A necessidade premente de obter uma completude inalcançada, prende o homem a um mundo de sonhos, que se alimenta justamente dessa incompletude para seguir adiante, sem nunca desistir de, um dia, encontrar a sua identidade. Pela mesma razão, Santo Agostinho afirmava que os sentimentos de alegria e tristeza, completude e carência perante o *sentimento de perda*, são o alimento da alma. A memória é o “ventre da alma” que precisa de sofrer para existir. Só formamos uma consciência amadurecida da existência aquando da perda e da morte. Essa mesma tragédia do homem como um ser perdido e errante, de que fala Heidegger, ao usar a angústia (*Sorge*) enquanto condição existencial. Viver e tomar consciência da irreversibilidade da vida torna-se, em muitos aspectos, um motivo angustiante que dificulta a felicidade.

*O irreversível não é um carácter do tempo entre outros caracteres, é a temporalidade em si mesma do tempo; e o verbo «ser» é tomado aqui no sentido «ontológico» e não no sentido copulativo: ou seja, o irreversível define o todo e a essência da temporalidade, e somente a temporalidade. Por outras palavras, não existe temporalidade que não seja irreversível e não há irreversibilidade pura que não seja temporal.*³⁴⁰

Ulisses, o herói angustiado e deprimido, apoiava-se na imagem que reteve na sua memória para ter coragem de lutar e para lhe dar esperança de vir possuir e agarrar, no final da *Odisseia*, um prazer e uma felicidade *em fuga*. As suas memórias existem somente nesse plano interior, fantasioso e imaginário, e essas lembranças nunca mais terão lugar na realidade. A alegria do passado *passou* e a oportunidade fugiu, escapou ao nosso desejo de prender os acontecimentos. A única forma de aliviarmos a dor da perda, como refere Jankélévitch, é aceder às “*vozes interiores*” da nossa consciência, que “*sussurram o seu segredo nostálgico mediante a linguagem da música e da poesia.*”

³⁴⁰V.J. “L’irréversible n’est pas un caractère du temps parmi d’autres caractères, il est la temporalité même du temps ; et le verbe «être» est pris ici au sens «ontologique» et non pas au sens copulatif : c’est-à-dire que l’irréversible définit le tout et le essence de la temporalité, et la temporalité seule ; en d’autres termes il n’y a pas de temporalité qui ne soit irréversible, et pas de irréversibilité pure qui ne soit temporelle.”, *I.N.*, p. 7.

*O exilado tem assim uma vida dupla, e a sua segunda vida que, um dia, foi a primeira e que poderá vir a sê-la novamente, é como se estivesse inscrita em sobreposição na vida banal e tumultuosa da acção quotidiana. O exilado tem ouvido para perceber o pianíssimo das vozes interiores através do ruído trovejante da rua, da Bolsa e do Mercado. Essas vozes interiores são as vozes do passado e da cidade longínqua, e elas sussurram o seu segredo nostálgico mediante a linguagem da música e da poesia. (...) A imagem da pátria longínqua torna a nossa presença no mundo uma presença distraída, uma presença ausente. O nostálgico perturbado pela doçura do desalento da alma, enfeitiçado pelo alibi do passado, é como um sonâmbulo neste mundo. E, inversamente, os locais longínquos da ausência, tornam-se, para o nostálgico, o teatro de uma segunda vida. Uma vida poética e sonhadora, de carácter fantasmático, que se desenrola à margem da primeira, à margem do peso do quotidiano e das suas tarefas prosaicas. Uma vida onírica que se desenrola e que é irreal como um sonho.*³⁴¹

Enquanto que Heidegger afirmava que a linguagem é a “casa do ser”, Jankélévitch afirmará que a Música é a “casa da recordação” (*maison du souvenir*).³⁴² Diversas peças musicais, se percorremos a História da Música, centram-se no tema do *souvenir* e facilmente nos reenviam para episódios da nossa própria vida. Os sons evocam atmosferas, humores e situações que experienciámos. Em certos momentos, conseguimos até associar uma determinada vivência com uma determinada música, como se a nossa vida pudesse ser acompanhada por uma banda sonora à semelhança do que vemos no cinema. Por exemplo, o compositor russo Serguei Prokofiev dedica uma obra ao tema da memória, *Visions fugitives* Op. 22, trabalhada entre 1915 e 1917, e que foi uma consequência da sua leitura dos poemas do simbolista Konstantin Balmont, onde o espírito nostálgico da *irreversibilidade* e da fugacidade da vida aparecem de uma forma tão veemente. Ele consegue converter, em música, a angústia da perda daquilo que não consente o gozo da repetição e que, do mesmo modo, no cinema de Andrei Tarkovsky se vê projectado fantasmagoricamente na tela. *Nostalghia*, o *Espelho*, *Solaris*... É interessante notar que Jankélévitch apreciava os filmes de Tarkovsky e

³⁴¹V.J., “L'exilé a ainsi une double vie, et sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le reviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne ; l'exilé tend l'oreille pour percevoir le pianissimo des voix intérieures à travers le vacarme tonitruant de la rue, de la Bourse et du marché ; ces voix intérieures, ce sont les voix du passé et de la ville lointaine, et elles chuchotent leur secret nostalgique dans la langue de la musique et de la poésie. [...] L'image de la patrie lointaine fait de notre présence au monde une présence distraite, une présence absente ; le nostalgique, troublé par la douceur du vague à l'âme, envoûté par l'alibi du passé, est comme un somnambule ici-bas. Et inversement les lieux lointains de l'absence deviennent pour le nostalgique le théâtre d'une seconde vie, d'une vie poétique et rêveuse, d'une vie fantomale qui se déroule en marge de la première ; en marge de l'encombrante quotidienneté et de ses tâches prosaïques, une vie onirique se déroule qui est irréelle comme un songe.”, *I.N.*, pp. 346 - 347.

³⁴²V.J., *I.N.*, p. 378.

chegou inclusive a conhecê-lo. Falava com entusiasmo e citava cenas *Andrei Roublev*, a história do célebre pintor de ícones, mas infelizmente, em vida, já não pode assistir a *Nostalghia*, dado que estreou no cinema após a sua morte.³⁴³ A claridade das imagens, o cinzento das paisagens esfumadas em nevoeiro de sombras, o silêncio e a solidão do intimismo das personagens são aspectos da mentalidade russa que Jankélévitch nomeia com a expressão *mimolyotnost*³⁴⁴ – “transiências”, fragmentos, visões, impressões e instantes que fogem e se desfazem na sua inconsistência, mas que são evocados na música: *Ricordanza, Vspominani, Vzpominky, Vospominanié...*

*É por essa razão que o andamento nostálgico por excelência, nas sonatas e sinfonias, é o andamento lento. Contrastando com o Allegro, que possui toda a alegria, todo o entusiasmo da esperança futurista, o Adagio do arrependimento arrasta consigo a melancolia da recordação inconsolável: quando o tempo do largo chegou, a efusão melódica, sem ir a mais lado nenhum, mantém-se e recolhe-se. Após as agitações tumultuosas do Allegro inicial e dos jogos do Scherzo, eis o momento do devaneio, que os eslavos chamam de Doumka, momento elegíaco propício ao reascender das recordações e à doce tristeza da reminiscência. (...) O tempo da nostalgia sonhadora e do deambular poético não está mais repartido por tarefas, nem articulado em segmentos sucessivos: É um tempo sem horário, nem calendário, um tempo difluente e invertebrado, cuja metronomia entra em fusão e perde todo o rigor. Tal é o caso, na Berceuse, onde a monotonia do ritmo, a obstinação dos baixos, a continuidade dos pedais fazem nascer, a pouco e pouco, a dormência e o torpor sonolento; tal é o caso, no Nocturno, onde o devaneio contemplativo decorre fora da programação do tempo.*³⁴⁵

A música da nostalgia tem especial relêvo no século XIX, ouvimo-la nas peças de Chopin, Tchaikovsky, Rachmaninov, sobretudo nos compositores russos que

³⁴³ Acerca deste tema, podemos ler o pequeno artigo de Édith de la Héronnière “*Nostalghia (un thème commun à Jankélévitch et à Tarkovsky)*” publicado em Vladimir Jankélévitch, *Critique – Revue générale des publications françaises et étrangères*, nº 500-501, Paris, 1989.

³⁴⁴ V.J., D.M., p. 44.

³⁴⁵ V.J., “C’est pourquoi le mouvement nostalgique par excellence, dans les sonates et les symphonies, est le mouvement lent. Contrastant avec l’Allegro, qui a toute l’allégresse, toute l’alacrité de l’espérance futuriste, l’Adagio du regret traîne avec soi la mélancolie du souvenir inconsolable: lorsque le temps du largo est venu, l’effusion mélodique, n’allant plus nulle part, s’attarde et se recueille; après les agitation tumultueuses de l’Allegro initial et les jeux du Scherzo, voici le moment de rêverie que les Slaves appellent Doumka, moment élégiaque propice à lente remontée des souvenirs et à la douce tristesse de la reminiscence. (...) Le temps de la rêveuse nostalgie et de la flânerie poétique n’est plus cloisonné par les tâches, ni articulé en segments successifs: c’est un temps sans horaire ni calendrier, un temps diffluent et invertebré dont la métronomie entre en fusion et perd toute rigueur. Tel est le cas dans la Berceuse, où la monotomie d’un rythme, l’obstination des basses, la continuité des pédales font naître peu à peu l’engourdissement et la torpeur somnolente; tel est le cas dans le Nocturne, où la rêverie contemplative se déroule en dehors de toute emploi du temps.”, *I.N.*, p. 212.

introduzem o espírito da *Doumka* na melodia. O *Nocturno* e a *Berceuse*, pela maior liberdade de composição, inclinam-nos para a *rêverie*, dir-se-ia que preparam a nossa alma para a contemplação que se dá na tal *penumbra* misteriosa... Nem é dia nem é noite, e nessa ocasião do *pôr do sol*, o homem começa a recordar e a reviver, os pensamentos soltam-se das preocupações do quotidiano e voam para o que lhe é mais querido...



Ivan Aivazovsky
Paisagem de Inverno, 1876.



Claude Monet
Névoas da manhã, 1897.



Eugène Carrière
Comunhão, 1893.



Fernand Knopff
Moinhas de Brugge, 1912.



Claude Monet
Esposa moribunda, 1879.



Lucien Levy-Dhurmer
Ophelia, 1896.



Andrei Tarkovsky
Stalker (polaroid) 1979.

Jankélévitch reconhece que o próprio território da antiga União Soviética, a sua enorme dimensão, favorece o crescimento da *neurastenia nostálgica*. Limitado pelo Oceano glacial, ao Norte, e com a Índia tropical, ao Sul; com o Mar Báltico, a Oeste, e com o Pacífico a Este, conjuga uma diversidade de extremos climáticos e uma

diversidade de elementos fundamentais da natureza: a selva, a estepe, o rio, que tão pouco apresentam proporções razoáveis. Grande parte daquelas terras é inexplorada, vazia e inóspita, devido à dureza das temperaturas negativas no Inverno, e isso fascina-nos com uma aura de mistério que se repercute na filosofia e na arte. Na pintura de Ivan Aivazovsky de 1876 e nas imagens cinematográficas e nas *polaroids* de Tarkovsky de 1979, há um espaço-tempo de 100 anos e a *paisagem* dir-se-ia que continua igual, estática e eternizada, fora de qualquer realidade como se existisse meramente em *sonho*. Se olharmos também para “*Os moinhos de Brugge*” de Fernand Knopff, veremos que giram numa outra atmosfera e num outro mundo. E as “*Névoas da manhã*” de Monet, essas imagens sumidas, todo esse mundo fantasmático paira no diáfano de uma outra *presença*. Um espaço resguardado e intocável, que não se deixa violentar por sofrimentos ou agressões, que está sempre ali, aguardando o homem enquanto “local de repouso” e de reconforto.

Jankélévitch sente que a Rússia perturbada pelo autoritarismo comunista, prestes a ser sufocada na opressão asfixiante, cria a “nostalgia” como uma vingança pelas quimeras e recordações (*Vospominanié*), própria dos que estão presos e agrilhoados, sem outra alternativa senão a do *sonho*. A arte e o idealismo filosófico derivam do sofrimento, das privações e da sensação de impotência. Só a criação filosófica, literária, artística e a experiência religiosa podem trazer a liberdade pela abertura de um novo horizonte de esperança da tal *Kitezhe* longínqua. – Expressão difícil de traduzir que alude ao “mundo invisível”, a pátria celestial ou a *Jerusalém Celeste* que aguarda a nossa alma purificada. – Esta devoção pelo Além encontraremos, por exemplo, no compositor Moussorgsky, na religiosidade que este músico passa para as suas obras. Por exemplo, em *Nuit sur le mont Chauve*, ele vive o dramatismo da vida de Cristo num sentido meditativo, despojado de artifícios, tal como a via ascética despojada da *mística ortodoxa* no seu caminho de amor e de purificação interior. Não poderemos deixar de sentir sempre que ouvimos o *cântico* que vem das terras de leste, esta melodia amorosa vincada pelo sofrimento da vida, a procura de tal amor purificador, ascético e ideal, para lá de tudo o que conhecemos neste mundo, o Sumo Bem salvífico que luta contra o Mal e realiza esse combate de contrastes que nos transportam da *escuridão* para a *luz* e vice-versa. Rimsky-Korsakov, inspirando-se no Amor, compôs uma ópera intitulada *Peter e Févronia* (*Петр и Феврония*) – *Lenda da Cidade Invisível de Kitezhe* que narra a história de um amor espiritual. As duas personagens do par amoroso são erguidas a figuras dignas de ícone e a indestrutibilidade da aliança forjada entre estas duas almas

gêmeas, exemplifica o tipo de amor divino que deve ser amadurecido entre os seres humanos e ressoar após a morte na eternidade de *Kitezhe*, o refúgio do idílio passional e do amor espiritual infinito.³⁴⁶

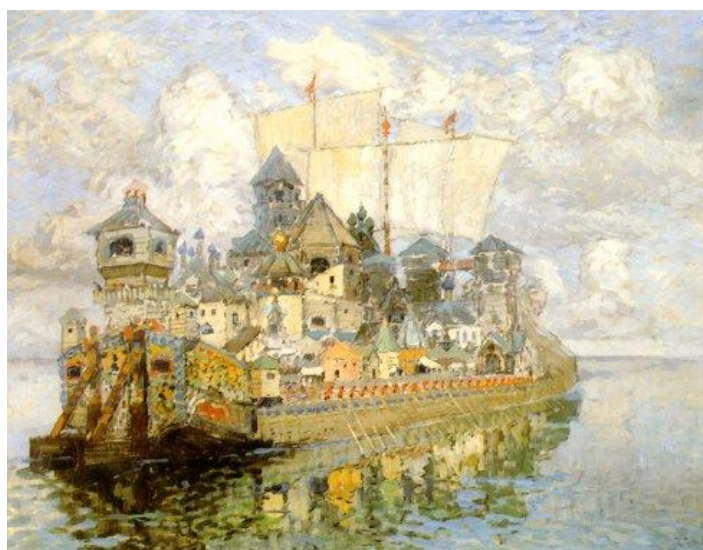
*É em 'Kitège' que a ambiguidade do sagrado e do profano, do sobrenaturalismo cristão e do naturismo pagão, da transcendência monoteísta e da imanência mitológica é a mais comovente e a mais profundamente original.*³⁴⁷ Encontraremos em Rimski-Korsakov esse olhar sobre a presença constante do divino na natureza. Vladimir Bielski escreveu o libreto, para a mais bela das suas óperas, "*la Ville invisible de Kitiège*" ao jeito de Tolstoy. À questão do Príncipe Vsevolod Yourévitch, Févronia, a jovem rapariga de alma pura, responde que Deus é onnipresente, que a floresta é o seu templo, que para professar a fé – que tanto é cristã como pagã – cada dia é um dia de festa, e assim todas as coisas sobre a terra são penetradas pelo espírito de Deus. E começamos a compreender porque razão o clero, o cerimonial religioso, mesmo os padres, tudo o que, geralmente, se interpõe entre Deus e mim, tornam-se inúteis e falsos. A hierarquia, o Papa, entravam a comunhão imediata."³⁴⁸

³⁴⁶Segundo a lenda, o *Rei Peter*, poucos anos antes do seu reinado, conseguiu matar uma *serpente* maligna que atemorizava o povo e seduzia a sua cunhada. Durante a terrível luta, o sangue da serpente tocou na sua pele, chagando-a e contaminando-o com lepra, e não havia maneira de o aliviarem e curarem. A tradição dizia que o príncipe poderia ser curado por uma jovem donzela, que era filha de camponeses, de seu nome *Févronia*. Como recompensa para o tratamento, ela desejava que o príncipe a desposasse e assim prometeram casar-se após a sua recuperação. Todavia, os nobres não concordavam que o príncipe casasse com uma plebeia e, desse modo, ele viu-se impossibilitado de manter sua palavra. A doença reapareceu, como castigo, e mandaram chamar a bela *Févronia*. Desta vez, Peter soube manter-se fiel ao compromisso, casou-se à revelia dos nobres e abandonou a terra natal com a sua esposa. O reino, após a sua partida, entrou em enormes conflitos e todos ansiavam o seu regresso e acabaram por aceitar a nova rainha. Reza a história que a sua felicidade permaneceu durante muitos e muitos anos e, como eram ambos muito religiosos, já no final das suas vidas, fizeram votos e entraram num convento. O seu amor era tão grande que deu-se a coincidência de morrerem no mesmo dia à mesma hora e, o seu último pedido, seria sepultarem-se juntos. Mais uma vez, quiseram separá-los, visto que a igreja não permitia que um monge e uma freira fossem enterrados na mesma campa. Mas o amor que os unia ultrapassava as leis e as regras mundanas, conseguia sobrepor-se a tudo com o auxílio divino e, sem ninguém saber, os seus corpos milagrosamente estariam unidos no mesmo caixão, apesar de terem sido sepultados em locais diferentes. Daí em diante, gerou-se a lenda de que eram dois santos e a sua união imortal renasceria na *Cidade Invisível de Kitezhe*.

³⁴⁷V.J., "C'est dans *Kitège* que l'ambiguïté du sacré et du profane, du surnaturalisme chrétien et du naturisme païen, de la transcendance monothéiste et de l'immanence mythologique est le plus émouvante et le plus profondément originale.", *M.H.*, p. 127.

³⁴⁸V.J., "On retrouverait chez Rimsky-Korsakov ce regard sur la présence constante du divin dans la nature. Vladimir Bielski a écrit pour le plus beau de ses opéras, *la Ville invisible de Kitiège*, un libret tout à fait tolstoïen. A la question du prince Vsevolod Yourévitch, Févronia, la jeune fille à l'âme pure, répond que Dieu est omniprésent, que la forêt est son temple, que, pour professer sa foi – aussi bien chrétienne et païenne –, chaque jour est un jour de fête; ainsi toutes les choses sur la terre sont pénétrées de l'esprit de Dieu. Et l'on commence à comprendre pourquoi le clergé, le cérémonial religieux, les prêtres eux-mêmes, tout ce qui en général s'interpose entre Dieu et moi, devient inutile et faux. La hiérarchie, le pape, entravent la communion immédiate.", *Sources*, pp. 15-16.

Na *Kitezhe* confluem diferentes tradições, a da Mística cristã que se junta ao Paganismo primordial que existia na Rússia, a Filosofia da Natureza com a Mitologia, uma amálgama de misturas que é tão característica dos russos. A história de *Kitezhe* enche os corações dos orantes de esperança... A *esperança messiânica* que nos transmite uma ideia de uma nostalgia confusa no paradoxo do *retorno e avanço*. Retorno ao passado do “Paraíso Perdido” e avanço ao “Paraíso do Além” a ser reencontrado. A enigmática e contraditória expressão jankélévitchiana “*esperança do passado*” tenta explicar-nos que o Paraíso da infância perdida, no passado, é orientado e dirigido para um futuro mais promissor, que será sempre mais e melhor... O tempo move-se num andamento circular, onde o presente se vira para o passado (no acto de recordar), e no mesmo momento, vira-se para o futuro que só terá significado à luz desse passado, aquele que lhe dá sentido e que o sujeito deseja recuperar. O homem quer reviver o passado no futuro. Jankélévitch não condena o homem nostálgico a viver deprimido, no papel de *Ulisses decepcionado*. A dado momento, o optimismo prevalece sobre a nostalgia magoada, os Invernos russos intermináveis serão substituídos pela jovialidade da *Primavera*,³⁴⁹ e o símbolo de Cristo na cruz demonstra que Ele vence o sofrimento através da Sua Ressurreição. Sendo assim, o futuro é vivido *antecipadamente*, orienta-se *do passado para o presente* e *do presente para o passado*, como se a pessoa vivesse, nesta vida actual, a vida futura do Além. O Paraíso começa aqui e prolonga-se na eternidade...



K. Gorbатов, A Cidade Invisível da Kitezhe, 1913.³⁵⁰

³⁴⁹ V.J, *I.N.*, p. 161.

³⁵⁰ Konstantin Gorbатов é considerado ‘pós-impressionista’ russo.

A Rússia, que não é um facto imemorial, nem uma evidência eterna, nem uma questão sempre resolvida, mas que é estepe imensa, informe e sem herança, a Rússia era para os russos o primeiro problema e a primeira interrogação: o messianismo russo, essa espécie de vocação apocalíptica para a qual os eslavófilos empregaram a palavra «prizvanié», tem por origem um certo desejo de pôr em causa a origem radical da continuação histórica e a ordem histórica. Ainda que os eslavófilos estejam à procura de uma tradição. Tchaadaiev, que tinha a nostalgia da fidelidade ocidental e católica encarnada pelos papas, repreende a via russa da ausência de todo o elemento «traditivo». E inveja a Igreja Romana, sólida como uma pedra (Tu es Petrus...): a igreja não é, ao mesmo tempo, a casa e a comunidade dos fiéis? Dostoïevski, por sua vez, fala desse cemitério do Ocidente onde cada sepultura é tão venerável que desejamos ajoelharmo-nos para as beijar. Não, certamente, a Rússia não é o campo-santo das ruínas seculares, das sepulturas e das relíquias. É no Ocidente que o edifício de pedra, testemunho de um passado nacional, resume verdadeiramente em si mesmo a fidelidade às tradições e a continuidade da história. A conservação dos monumentos históricos, o respeito dos santuários e arquivos, o inventário dos tesouros nacionais são as grandes especialidades do homem ocidental; o culto passeísta e a gratidão piedosa em torno dos ancestrais são, entre os elementos, os mais consistentes da sua vida moral; a herança e a poupança são os frutos da sua paciência.(...) Dominique Arban escreveu páginas admiráveis sobre a «deambulação» perpétua das personagens de Dostoïevski. Os mendigos, menestréis, pioneiros, peregrinos, monges vagabundos que já habitavam a vasta estepe são como o símbolo de uma espécie de infidelidade itinerante supremamente desdenhosa em relação a todo o espírito sedentário e a todo o passeísmo.³⁵¹

O Ocidente apresenta uma concepção estruturada da existência pela História e pelo carácter historicista, que imprime na sua mentalidade, e esta é a visão do mundo,

³⁵¹ V.J., “La Russie, qui n’est pas un fait immémorial, ni une évidence éternelle, ni une question depuis toujours résolue, mais qui est steppe immense, informe et sans héritage, la Russie était pour les Russes le premier problème et la première interrogation: le messianisme russe, cette sorte de vocation apocalyptique pour laquelle les slavophiles employèrent le mot «prizvanié», a pour origine un certain besoin de mettre en cause l’origine radicale de la continuation historique et de l’ordre historique. Encore les slavophiles étaient-ils à la recherche d’une tradition. Tchaadaiev, qui eut la nostalgie de la fidélité occidentale et catholique incarnée par les papes, reproche à la vie russe l’absence de tout élément «traditif». Et il envie l’Eglise romaine, solide comme la pierre (*Tu es Petrus...*): l’église n’est-elle pas à la fois la maison et la communauté des fidèles? Dostoïevski à son tour parle de ce cimetière d’Occident où chaque tombe est si vénérable qu’on a envie de s’agenouiller pour le baiser. Non certes, la Russie n’est pas le campo-santo des ruines séculaires, des sépultures et des reliques. C’est en Occident que l’édifice de pierre, témoin d’un passé national, résume vraiment en lui-même la fidélité aux traditions et la continuité de l’histoire. La conservation des monuments historiques, le respect des sanctuaires et des archives, l’inventaire des trésors nationaux sont les grandes spécialités de l’homme occidental ; le culte passéiste et la pieuse gratitude envers les ancêtres sont parmi les éléments les plus consistants de sa vie morale ; l’héritage et l’épargne sont les fruits de sa patience. (...) Dominique Arban a écrit d’admirables pages sur la *déambulation* perpétuelle des personnages de Dostoïevski. Les mendiants, trouvères, pionniers, pèlerins, moines vagabonds qui sillonnaient jadis la vaste steppe sont comme symbole d’une espèce d’infidélité itinérante souverainement dédaigneuse à l’égard de tout esprit sédentaire e de toute passéisme.”, Tome II, T.V., pp. 244 - 245, 447.

tipicamente moderna, que se gerou no fim do século XVIII. O interesse pela Arqueologia, a escavação e a procura de artefactos, o esforço para salvaguardar os monumentos históricos, pelo restauro do património, os milhares de livros e arquivos que se vão depositando e acumulando, expressam um enorme apego a valores e riquezas nacionais que dão um sentido à vida de um povo. O trajecto que foi construído, até ao momento, serve de base para se criar novos projectos, com vista a um engrandecimento das nações no futuro. O passado deve, com efeito, ser respeitado e preservado. Esta visão, sobretudo hegeliana, faz depender toda a Filosofia, Arte ou Ciência de um determinado enraizamento histórico, ou seja, não é possível haver uma compreensão da realidade das coisas sem o devido contexto ser identificado e conhecido. Wilhelm Dilthey adiantava que qualquer obra filosófica e literária estaria condenada a pertencer, no seu conteúdo e no seu estilo, à geração a que pertence. Parece existir um compromisso entre a arbitrariedade da natureza criadora e as condições históricas que presidem à transformação espiritual do homem. O que é realizado, no presente, manifesta sempre uma continuidade ou uma reacção de ruptura com o que ficou para trás, daí a filosofia começar a tornar-se mais uma “história da filosofia”, um pensamento que está em permanente diálogo com outros pensadores anteriores e com a obra feita no passado, em vez de ser um *pensamento vivido* ou uma *sabedoria prática* aplicada a situações pontuais sob a forma de um aconselhamento entre mestre e discípulo.

Nos eslavos, explica-nos Jankélévitch, este espírito histórico é ainda muito recente. O desejo de perpetuar as circunstâncias da vida em museus nunca fora uma preocupação, talvez porque se aceite melhor a *evanescência* e se viva mais de acordo com o *efémero*. Uma sociedade que, até ao século XIX, estava repleta de camponeses e uma série de *mendigos, menestréis, pioneiros, peregrinos e monges* que não estabeleciam raízes e viviam quase como nómadas sem o conforto de um lar ou de uma residência fixa. Por essa razão, no primeiro capítulo deste trabalho, apontávamos para a importância da *Teologia Mística* na Ortodoxia e o relacionamento especial de proximidade entre os homens sábios e o povo. Os *staretz* que viviam em ermidas e florestas, alheios à civilização, estavam perto das pessoas e disponíveis para aconselharem os aldeãos na resolução de questões da vida diária, dúvidas e dilemas morais, apoio psicológico e de oração. O que está aqui em causa não é uma visão teológica ou um “sistema do saber”, eles cingiam-se a *pequenas indicações* muito subtis assentes na sua experiência religiosa. A Mística parecia impor-se à Teologia, dado que a

mística não nasce somente por meio da *crença* no testemunho do que se ouviu e aprendeu a acreditar, outrossim pela via da *experiência*. E, neste ponto, Jankélévitch sente em todo o caminho espiritual do Oriente uma maior abertura ao *Evangelho* vivido, para além do que do que se catequizou por meio de palavras e leituras: o corpo e a alma não vivem uma *theoria*, transformam-se pelo dinamismo de uma *praxis* com métodos específicos de concentração e expansão interiores. Esta postura, como esclarece Jankélévitch, foi veementemente defendida por Tolstoy: “*Mesmo no seio da Igreja Russa Ortodoxa, que ele acabará por deixar, Tolstoy prefere definitivamente os ‘starsty’ que permanecem à margem da hierarquia oficial: tais como os santos do Hassidismo, dotados de poderes miraculosos, e de uma profunda sabedoria na comunicação directa com Deus, seguindo o exemplo dos Anacoretas da Philokalia (em russo, ‘Dobrotolioubie’).*”³⁵²

Os russos parecem estar mais receptivos à *aventura do viver e do experimentar* longe de um certo comodismo do estilo de vida ocidental. O despojamento da vida ortodoxa aparece representado na música do compositor Modest Mussorgsky: “*Moussorgski, tão indiferente à coisa já escrita, despoja-se das suas próprias obras, tão genialmente pródigo de novidades, encarnou em si uma arte sem memória que evita a imitação-de-si e não tem medo de se negar a si mesmo.*”³⁵³ A vida valorizada no “presentismo” em vez do “passeísmo” prefere o Vitalismo do que é sempre novo, sempre a nascer e a gerar-se. O apego significaria cristalização a uma época e a um estilo que faria cessar o processo criativo do artista. Não deixa de ser, contudo, muito irónico que o povo que celebra a nostalgia, a música e os sonhos, anule a sua própria noção de memória como normalmente a concebemos, num retrocesso do presente para o passado. Ao invés, a memória trata-se de um movimento projectivo, como escrevia Bergson, do futuro que se desloca para o presente e para o passado, que traz a sua ‘bagagem’ de saber e configura o que, de momento, é actual.

A verdade é que a *identidade nacional* de um povo só será reforçada pelo seu passado, quer sejam as memórias estáticas materializadas nos objectos que se exibem nos museus, quer sejam as vivências sapienciais que vão sendo transmitidas por tradição

³⁵²V.J., “Même au sein de l’Église russe orthodoxe, qu’il finira par quitter, Tolstoï préférait résolument les *starsy* restés en marge de la hiérarchie officielle: tels les saints du hassidisme dotés de pouvoirs miraculeux et d’une profonde sagesse dans une communication directe avec Dieu, à l’exemple des anachorètes du *Dobrotolioubie*.”, *Sources*, p. 16.

³⁵³V.J., “Moussorgski, si indifférent à la chose déjà écrite, si détaché de ses propres œuvres, si génialement prodigue de nouveautés, a incarné en lui-même un art sans mémoire qui évite l’imitation-de-soi et ne craint pas de se renier lui-même.”, Tome II, *T.V.*, pp. 244 - 245, 447.

oral. A nostalgia dirige-se para uma acção passada, completa e concluída, que existe subjectivamente e que depende do sujeito que a idealizou e só começa a ser objectiva quando dela se faz uma “escola de memórias”, um relato histórico mais ou menos fiel ao que foi vivido e, posteriormente, comentado. No entanto, mesmo aqui se levanta o problema das “fontes”, da sua veracidade, da qualidades dos textos, das traduções e hermenêuticas... A História assume-se como uma ciência que não foi, na maioria das vezes, experimentada em “primeira mão”, resume-se a um comentário secundário, cheio de retalhos de factos confusos, cheio de omissões e com uma carga simbólica que o homem da actualidade pode nem conseguir compreender. Por conseguinte, a *experiência nostálgica* é um relato mais verdadeiro do que as notícias que se lêem em tratados e registos sempre fragmentados de um passado desconhecido, mesmo que essa nostalgia venha acompanhada de um romantismo e de uma *rêverie* muito difusa que parece ser desvalorizada perante a suposta credibilidade objectiva, por exemplo, de um relato jornalístico.

Para que seja possível criar uma visão nostálgica apurada, Jankélévitch considera que é necessário haver um devido distanciamento de dois tipos: em relação ao passado e em relação ao local onde se viveu. O homem envelhecido que está longe do seu país de nascimento, o *emigrante*, valoriza certos aspectos da sua nação e recorda-os mais do que aqueles que residem no país de origem. A saudade que sente do seu país, fá-lo capaz de elaborar uma descrição mais minuciosa da sua pátria. Como Jankélévitch era francês, apesar dos seus pais serem russos, havia este *instinto maternal* da Pátria-Mãe que fazia eco dentro da sua alma. O mesmo sucede na música, já que foram vários os compositores que tematizaram o saudosismo através do estilo *Souvenir*, *Ricordanza*, *Vospominanié* que são as sonoridades da *nostalgia dos exilados*, dos que amam em silêncio e sem retorno, como num amor impossível e sem reciprocidade, experiencia-se a falta e a carência de uma situação que não voltará. Para haver nostalgia tem de existir uma barreira entre o sujeito e o objecto do seu desejo.³⁵⁴ Mas à semelhança dos grandes dramas românticos é essa *impossibilidade* que acrescenta um ‘fermento’ que aumenta ainda mais o amor e a ânsia de se alcançar um “pedacinho do céu” neste mundo tão

³⁵⁴ V.J., “Non seulement l’espérance se développe en réaction contre le souci de la mort future, mais elle est solidaire d’un passé irrémédiable; non seulement elle espère contre les raisons virtuelles de désespérer et contre un risque d’échec à venir, mais elle espère en outre le regret; l’espérance se développe contre la prétérition envahissante; l’espérance a pour matière l’ensemble des possibles qui échappent encore au regret.”, *I.N.*, pp. 163 - 164.

conturbado.³⁵⁵

*Os 'Regrets' de Joachim du Bellay não são como o Lamento da desolação e da nostalgia? Melhor do que qualquer outra linguagem, a música, muito envaidecida, exala o encantamento do passado, o charme inefável das coisas caducas, o perfume dos anos passados: pois ela está toda impregnada de irreversibilidade. Já se perdeu a conta da quantidade de melodias e peças de álbuns que se intitulam 'Souvenir', 'Ricordanza', 'Vospominanié' e cuja única função parece ser a de escutar na orelha da alma o segredo das coisas longínquas e irremediavelmente perdidas. Não se pode ressuscitar o passado, mas podemos «evocá-lo», ou seja, recordar o fantasma do que outrora foi o presente e fazê-lo emergir por alguns instantes. (...) É no estrangeiro que Albéniz escreve 'Espagne-souvenirs' e sobretudo 'Iberia' onde o prelúdio é a poética 'Évocation' da pátria ausente.*³⁵⁶

Isaac Albéniz, no “Primeiro Caderno” da sua obra *Iberia*, inicia uma *reminiscência impressionista* de Espanha, combinando elementos do folclore que retira dos ritmos do *Fandango* e *Jota*. O suspiro nostálgico nasce com a sua *Evocación*, peça constituída por quatro partes, que se assemelham à estrutura de uma Sonata pela reexposição dos temas anteriores que são recuperados. Acaba por “imitar” o modo de funcionamento da memória, que anda *para trás e para a frente*, do presente para o passado e vice-versa. No primeiro tema em *Lá bemol menor* “*allegretto espressivo*” parece logo ouvir-se, ao longe, uma melodia tradicional e toda a música termina com um *recuerdo* estilo fandango em *pianíssimo*, onde o ouvinte é convidado a sonhar e a dançar...

Pela música, faz-se perto e revive-se o que está distante... e o compositor escreveu-a justamente aquando da sua passagem por Londres, Paris e Nice entre 1905 e 1907, marcado pelo espírito da deambulação e da viagem. Durante uma longa estadia no estrangeiro, a sua mente voa para o que lhe é mais familiar e vive os sentimentos de

³⁵⁵V.J, “(...) si le regret exprime mon impuissance devant l’irréparable, l’espoir, élan vers autre chose, espère contre l’imprévisible.”, *I.N.*, p. 177.

³⁵⁶V.J, “Les *Regrets* de Joachim du Bellay ne sont-ils pas le Lamento de la désolation et de la nostalgie? Mieux que tout autre langage la très vaine musique exhale l’enchantement du passé, le charme ineffable des choses caduques, le parfum des années révolues: car elle est tout imprégnée d’irréversibilité. On ne compte pas les mélodies et pièces d’album qui s’intitulent *Souvenir*, *Ricordanza*, *Vospominanié* et dont la seule fonction paraît être de chuchoter à l’oreille de l’âme le secret des choses lointaines et irrémédiablement perdues. On ne peut ressusciter le passé, mais on peut l’«évoquer», c’est-à-dire rappeler le fantôme de ce qui fut jadis le présent et le faire sortir pour quelques instants. (...) C’est à l’étranger qu’Albeniz écrit *Espagne-souvenirs* et surtout *Iberia* dont le prélude est poétique «Évocation» de la patrie absente.”, *I.N.*, pp. 186.

uma maneira como nunca tinha acontecido antes. Fá-lo amadurecer os seus afectos que lhe permitem construir uma imagem da sua nação e descobre o significado que o país representa para si e a influência que teve na sua vida e na criação das suas obras. Aqui se confirma a expressão de Heidegger do homem como um *ser-no-mundo* (*In-der-Welt-sein*), enraizado na terra e no solo da existência, posicionado num corpo, agrupado numa sociedade intersubjectiva de *afinidades electivas*, ele está sempre *em relação com...*

Allegretto espressivo.

PIANO

Isaac Albéniz, “Evocación”, Caderno 1, *Iberia*.

Entre os poetas portugueses, António Nobre focou muito o *sujeito exilado* numa mensagem dirigida ao Portugal de outrora, aquele que estava registado na memória pessoal do sujeito e na memória coletiva do povo que, na sua época, enfrentava graves problemas sócio-políticos em tempos finisseculares.³⁵⁷ Na sua poesia, concede grande atenção à realidade, descrita com minúcia e afecto, mesmo se à distância da memória e do sentimento de exílio que entretanto o invadia. Este sentimento, só aparentemente despertado por causa da sua ida para Paris, estará presente em toda a sua obra, mesmo naquela que foi escrita após o seu regresso a Portugal. Comenta Jankélévitch, “*O langor, como a ‘Saudade’, é uma paixão: aquele que voluntariamente emigrou está apaixonadamente ocupado a sentir languidez!*”³⁵⁸ O recurso da Poesia permite ao sujeito poético presentificar as imagens do passado pessoal e coletivo, que apresentadas pela memória em sucessão pictórica, desenham um quadro da ausência e do desejo de reencontro, percepção que dá ao homem consciência de conhecimento do coletivo, como refere Bergson em *Matière et mémoire*.

O saudosismo dos poetas e filósofos portugueses partilha com os russos esta tendência para o *pensamento da nostalgia*, muito para lá do egotismo do sujeito romântico autocentrado nos seus lamentos e tristezas. Ambos os povos vêem aqui um símbolo da *Esperança*. Quando Fernando Pessoa escreve “O Encoberto” na *Mensagem* remete para El Rei D. Sebastião que haveria de regressar numa manhã de *nevoeiro* e restabelecer a ordem e a paz na nação. Todo o povo fica enamorado desse ideal de um *Quinto Império* que, finalmente, traria para Portugal o valor e o respeito merecidos através de uma “missão” para à qual foi chamado a cumprir. Neste contexto, a experiência nostálgica já não pertence mais ao domínio individual e subjectivo, transita para uma referência colectiva subjacente a um grupo de pessoas envolvidas nessa neblina misteriosa e impalpável da *utopia*. A visão universal que ultrapassa a dimensão psicológica das memórias do sujeito, baseia-se numa concepção primordial que considerava a saudade como um princípio de regresso a Deus num movimento

³⁵⁷ António Nobre, “Viagens na Minha Terra”, Só, Porto, Livraria Civilização, 1983.

*Ó Portugal da minha infância,
Não sei que és, amo-te à distância,
Amo-te mais, quando estou só ...
Qual de vós não teve na Vida
Uma jornada parecida,
Ou assim, como eu, uma Avó?*

³⁵⁸ V.J., “La langueur, comme la «Saudade», est une passion: celui qui a volontairement émigré est passionnément occupé à languir!”, *I.N.*, p. 366.

teleológico, cujo processo auto-criador do cosmos que traz os seres para a existência, fá-los desejar essa espiritualidade perdida no momento da sua *queda* à matéria. O mesmo diria Schelling aquando da sua noção de *Erinnerung*. No pensamento português, somente na segunda década do século XX, a ideia da saudade seria devidamente revivida e tematizada através dos escritos de Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Afonso Botelho e Joaquim de Carvalho na sua imediata expressão antropológica e cósmica.

O mito de *Pandora* narrado por Hesíodo, parece condensar a interacção entre a saudade, a esperança, o lamento e a espiritualidade da alma... A suavidade e a luminosidade das pinturas do simbolista francês Odilon Redon parecem caminhar para esse horizonte. Em 1955, Erwin Panofsky e a sua esposa publicam uma obra a “quatro mãos”, *Die Buchse der Pandora*, que se debruça sobre as variações do mito de *Pandora* desde as artes plásticas à literatura, acompanhando as transformações da figura mitológica que é indissociável do seu acto dramático: a abertura da caixa e a libertação dos males do universo. Ao servirem-se de materiais tão heterogéneos como a pintura, a gravura, a escultura, os logotipos editoriais, os emblemas, os poemas e as peças teatrais, os autores procuram decifrar os sentidos diversos que o símbolo adquiriu ao longo do tempo. Esta imagem originada na Grécia Antiga e esquecida pelos clássicos latinos e pela tradição medieval, ressurgia durante o Renascimento, sobretudo em França, disseminando-se a partir daí para o resto da Europa. Ao longo do curso destes trajetos, *Pandora* é vista como a *Eva pagã*, a alegoria da Esperança entre os homens que nos conduz à Salvação.



Odilon Redon
Pandora, 1910.

O mito de Pandora, em Hesíodo, parece condensar em si mesmo esta tripla interacção da esperança e do arrependimento: em efeito de relêvo ou em antítese, a esperança define-se em contraste com os flagelos que a curiosidade da mulher espalhou por entre os homens; humilde e frágil, a esperança é quase sufocada pelas formas inumeráveis da calamidade e da doença, quase submergidas pelo oceano do passado e pelo grisalho do desencantamento.

*Portanto, esta última bênção da esperança é a exclusiva e única chance que nos resta no nosso infortúnio. O claro-escuro da esperança desesperada brilha na sombra como um raio de luz.*³⁵⁹

A esperança risonha alivia-nos a alma com o futuro que nos propõe, ainda que em sonho ou em projecto não-concretizado, ainda que no plano virtual, essa motivação empurra o homem para a acção. De contrário, haveria apenas um cântico saudoso ao passado, melodia angustiante e desencantada que estimula a frustração e o fracasso através de um apego possessivo a uma realidade que não mais retornará. A esperança acena com o possível ou a *possibilidade* (*Möglichkeit*), que lemos na expressão de Heidegger, “antecipação na possibilidade” (*Vorlaufen in die Möglichkeit*), já que não se verificam certezas a respeito da vida, porque o momento do nascimento e, sobretudo o da morte, são indeterminados. Salienta Jankélévitch, “*a aventureira esperança, a mais aleatória, não tem necessidade de tantas garantias*”,³⁶⁰ uma pequena oportunidade satisfaz-nos só pelo facto de introduzir uma *alternativa* e uma mudança em relação à situação actual que o sujeito está a experienciar. Mas de uma maneira muito estranha, se analisarmos bem o sentido da esperança, compreendemos que apesar de *tender para a frente* recua, ao mesmo tempo, *para trás*... como se existisse o paradoxo de uma “esperança do passado” ou de um “regresso ao futuro”. – O que é que o homem procura? O seu anseio profundo reside, como vimos, nessa *Kitezhe* russa do *Paraíso* cristão, no *Éden* e no *Jardim das delícias*... Essa ansiedade quase apocalíptica do “fim dos tempos” acaba por ser um desejo de retornar ao passado, ao primogénito e àquilo que era primordial. Parte-se do princípio de que os elementos ancestrais escondem a felicidade que assenta nesse estado primitivo de pureza, de ingenuidade e inocência infantil. Daí Nietzsche referir, em *Also Sprach Zarathustra*, que o *homem ressentido*, influenciado constantemente pelo dinamismo dos seus desejos (*desiderium*) e pela decepção do que não consegue alcançar, precisaria de “mudar de consciência” e efectuar uma *metamorfose* que, no seu último estágio, atingiria a *Criança*. Logo, a esperança que impulsiona o homem para o movimento, fá-lo num andamento de regresso sobre si

³⁵⁹V.J., “Le mythe de Pandore, chez Hésiode, semble condenser en lui-même cette triple interaction de l’espérance et du regret: effet de relief ou d’antithèse, l’espérance se définit en contraste avec les fléaux que la curiosité de la femme a répandus parmi les hommes; humble et fragile, l’espérance est presque étouffée par les formes innombrables de la calamité et de la maladie, presque submergée par l’océan du passé et par la grisaille du désenchantement; pourtant cet ultime bienfait de l’espoir est la seule et unique chance qui nous reste dans notre malheur. Le clair-obscur de l’espoir désespéré luit dans l’ombre comme un rayon de lumière.”, *I.N.*, pp. 167 - 168.

³⁶⁰V.J., “L’aventureuse espérance, la très aléatoire, n’a pas besoin de tant de garanties.”, *I.N.*, p. 173.

mesmo e em torno de um *passado utópico* que só poderá concretizar-se num *futuro ideal*.

*O “Jardim das Cerejeiras” de Anton Tchekov tem por tema, invisível e secreto, um jardim em torno do qual se concentram a nostalgia da vida perdida, o lamento da felicidade perdida e a melancolia da partida. “Oh meu doce, meu terno jardim... Oh minha vida, minha juventude, minha felicidade, adeus!...” Sabemos que, à falta do paraíso original, Gauguin, fugindo da civilização, tinha esperança de reencontrar numa ilha do Pacífico esse jardim de inocência e felicidade. E não é tudo: o Paraíso é o jardim de um só casal vivendo sem leis, nem instituições, entre os animais e as árvores, logo, em estado natural.*³⁶¹

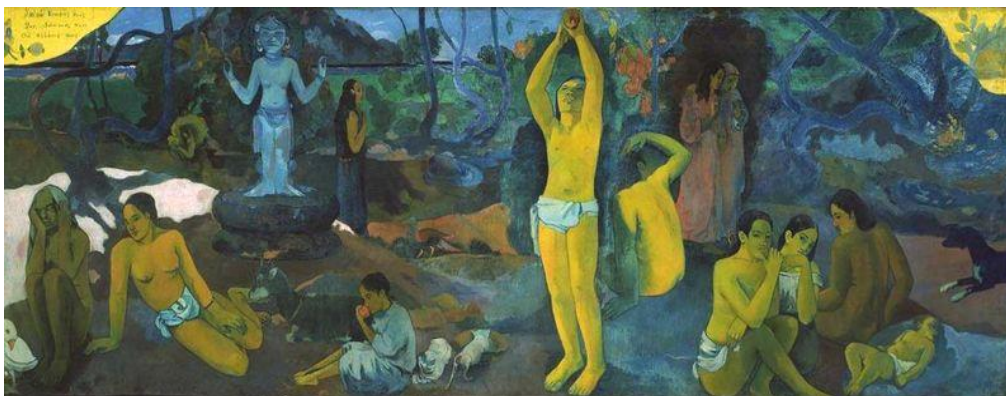
*Gauguin entrando na Bretanha regressa ao seu país natal. Mas Gauguin partindo para o Taiti empreende uma viagem metafísica, uma viagem ao fim do mundo que deve levá-lo a uma origem longínqua e a uma inocência inacessível: a Bretanha é a sua Ítaca próxima, segundo a geografia, mas o Taiti é uma Ítaca do fim dos tempos.*³⁶²

O “jardim”, quer seja no teatro de Anton Tchekov, quer seja o de Giverny de Claude Monet, representa sempre esse espaço sagrado e isolado do resto do mundo, onde o homem sente a paz gratificante que lhe permite repousar da sua vida atribulada. Nos quadros de Paul Gauguin, contemplamos a beleza da natureza e do homem liberto nesse ambiente harmonioso, que articula os “quatro elementos” que existem em continuidade uns com os outros. O artista que se refugiou no Taiti, após muitas viagens e desventuras, pretendia encontrar neste local uma vida diferente daquela que havia experienciado nas grandes cidades de Paris e Copenhaga. A sua preocupação com o passado e com o futuro reconhece-se bem pelo título da obra *“De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?”* que aborda o problema da *origem* e do *destino* da humanidade. Jankélévitch faz referência a esta tela no último capítulo da sua *Philosophie première*, questionando-se tal e qual como o pintor acerca do fim último da vida.³⁶³

³⁶¹ V.J., “La *Cerisaie* d’Anton Tchekov a pour thème invisible et secret un jardin autour duquel se concentrent la nostalgie de la vie manquée, le regret du bonheur perdu et la mélancolie du départ. «Ô mon doux, mon tendre jardin... Ô ma vie, ma jeunesse, mon bonheur, adieu!...» On sait qu’à défaut du paradis originel Gauguin, fuyant la civilisation, avait espéré retrouver dans une île océanienne ce jardin d’innocence et de félicité. Et ce n’est pas tout: le Paradis est le jardin d’un seul couple vivant sans lois ni institutions parmi les animaux et les arbres, donc à l’état de nature. .”, *I.N.*, p. 174.

³⁶² V.J. “Gauguin rentrant en Bretagne revient dans son pays natal. Mais Gauguin partant pour Tahiti entreprend un voyage métaphysique, un voyage au bout du monde qui doit le ramener à une origine lointaine et à une innocence inaccessible: la Bretagne est son Ithaque prochaine selon la géographie, mais Tahiti est une Ithaque de la fin des temps.”, *I.N.*, p. 385.

³⁶³ V.J., *P.P.*, p. 245.



Paul Gauguin, *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?*, 1897.

Esta concepção nostálgica do futuro, que anda para a frente e para trás, contrasta radicalmente com a imagem *futurista* da vida contemporânea. O virtual abstracto que nos remete para a “ficção científica”, substitui o paraíso idílico da natureza no seu estado selvagem por uma enorme metrópole sofisticada. O desenvolvimento urbano característico de estradas, de caminhos de ferro, de máquinas e aparelhos eletrónicos, faz com que os indivíduos, a pouco e pouco, se aproximem do que é artificial, da *inteligência artificial*, da robótica e da cibernética, do *cyborg* (o “homem máquina” do cinema americano e que, mesmo na sociedade actual, já está presente no uso de próteses, do pacemaker, de tudo o que se torna um acrescento mecânico) e que se torna o modelo a ser seguido nos “*cyborg experiments*” das performances de Orlan e Stelarc. O próprio sujeito começa a converter-se ele mesmo numa máquina e a sociedade, cada vez mais, comporta-se como uma *matrix* de redes virtuais, a internet e o telemóvel, que nos afastam de um contacto mais pessoal e carnal, cara a cara, da vida mais imediata e directa da natureza.

A nostalgia é, portanto, uma semente com muitos rebentos, tanto faz brotar a *esperança* acerca do futuro ainda distante, ou acerca de um futuro fantástico e *ficcional*, como dá origem ao *desespero* em relação ao passado que lhe escapa. O desespero, explica-nos Jankélévitch, não sofre somente com a angústia do que se perdeu, na medida em que podemos desesperar a respeito do futuro, sofrer de ansiedade, viver numa antecipação e num terrível desgaste, ignorando assim, de uma maneira ou de outra, a realidade do “presente”.³⁶⁴ O Cristianismo com a sua tendência apocalíptica e escatológica provoca, muitas vezes, a ideia de uma “vida adiada”... A verdadeira vida

³⁶⁴ V.J, “Désespoir du passé, désespoir du futur: tel est le régime étouffant du double désespoir, tel est le désespoir absolument désespéré dans une situation absolument désespérante. Pour déraciner l’espérance enracinée dans le cœur de l’homme, le pessimisme radical de l’Ecclésiaste ‘passéiste’ le futur et bouche ainsi la seule voie encore ouverte à notre demi-liberté.”, *I.N.*, p. 155.

encontra-se junto de Deus e só poderemos alcançar essa Glória após a morte. O tempo de *passagem* por este mundo acaba por ser um tempo de *aprendizagem*, de *metamorfose* ou *redenção* e, de certo modo, esta atitude leva a uma perda do respeito pela vida actual. O presente só tem valor analisado em função do futuro no *Além*.

*O Cristianismo é muito poderoso na Rússia sob a forma Ortodoxa, ainda que os ortodoxos amem menos os cadáveres que os católicos. O amor pelo cadáver é católico. O católico é necrófilo e necromante, ama mais um cadáver que um vivo! Portanto, o fundamento teológico e dogmático é a ressurreição dos mortos, mas além disso, há toda uma espécie de religião da morte, de amor pela morte, que explica bastante as características da civilização cristã: o amor da morte, o amor dos mortos, a curiosidade pela morte, a curiosidade das coisas horríveis, das quais o homem, na minha opinião, se deve afastar. O cristão não tem pressa para se desfazer dos cadáveres. (...) A beleza de uma morte... A morte não é bela, a morte é horrível, feia e contra-natura. Se o “contra-natura” tem um sentido, nada é mais contra-natura do que amar a morte, ou seja, amar o seu próprio contrário, a sua própria negação. Mas, o amor da sua própria negação explica as guerras, explica a violência, explica a selvajaria, todos os lados da selvajaria que são o inverso da religião do amor. O Cristianismo é a religião do amor, e paradoxalmente ele possui um inverso, uma face nocturna, a face escondida do Cristianismo, que é o amor da morte.*³⁶⁵

Ao contrário da imagem harmoniosa da esperança que, normalmente se atribui ao Cristianismo,³⁶⁶ no seu livro *La Mort*, Jankélévitch afirma que a “esperança cristã”

³⁶⁵V.J., “Le christianisme est très puissant en Russie sous la forme orthodoxe, encore que les orthodoxes aiment beaucoup moins les cadavres que les catholiques. L’amour du cadavre est catholique. Le catholique est nécrophile, nécromant, il aime mieux un cadavre qu’un vivant. Alors, le fondement théologique et dogmatique, c’est la résurrection des morts, mais en plus il y a toute une espèce de religion de la mort, de l’amour de la mort, qui explique beaucoup de traits de la civilisation chrétienne: l’amour de la mort, l’amour des morts, la curiosité de la mort, la curiosité des choses horribles, dont l’homme doit se détourner à mon avis. Le chrétien n’est pas pressé de se débarrasser des cadavres. (...) La beauté d’une mort... la mort n’est pas belle, la morte est horrible, laide et contre nature. Si le «contre nature» a un sens, rien n’est plus contre nature que d’aimer la mort, c’est-à-dire d’aimer son propre contraire, sa propre négation. Or, l’amour de sa propre négation explique les guerres, explique la violence, explique la sauvagerie, tous les côtés de la sauvagerie qui sont l’envers de la religion de l’amour. Le christianisme est la religion de l’amour, et paradoxalement il y a un envers, une face nocturne, la face cachée du christianisme, qui est l’amour de la mort.”, *P.M.*, pp. 113 - 114.

³⁶⁶Consultar o interessante texto que resume a visão cristã: Manuel da Costa Freitas, “A morte existe e é, sem sombra de dúvida, a sua realidade implacável que repõe constantemente o tema da fatalidade e do destino. O cristianismo, tomando a sério o carácter trágico da morte, oferece a esperança de uma ressurreição, de um novo nascimento, em cuja construção a liberdade humana é parte integrante e decisiva. Como escreve Leonardo Coimbra, a «árvore entrega as sementes ao capricho do vendaval, o homem escolheu a inclinação a que obedece». Em poucos versículos, o livro do *Eclesiastes* resume tudo quanto o homem pode pensar e dizer sobre a sua condição mortal – *quando o homem parte para a sua casa de eternidade* –, que nos põe à beira do desespero. Por sua vez, o livro de *Job* ilustra de modo sublime o problema e o mistério do mal, a provocar sentimentos de revolta. A ambos responde a fé cristã

apresenta um lado perverso associado não só à ideia de morte, mas também à ideia de sofrimento e de violência. Para se viver plenamente em Deus é necessário morrer... E já os antigos ensinamentos platónicos, no início do *Fédon*, esclareciam que “a vida é um treino de morrer e de estar morto”.³⁶⁷ Platão apresentava Sócrates como o modelo do homem sábio que não temia a morte porque estava convencido de que a sua alma era imortal. Todo aquele que levou uma vida virtuosa não tem motivos para recear o fim desta vida e deseja inclusive a própria morte. Assim como a sabedoria só se adquire na condição de nos afastarmos das paixões do corpo, a nossa alma só se torna uma “alma alada” quando voltar a habitar o mundo inteligível. A preparação para a morte vai ser, por conseguinte, a principal característica do *asceta* e torna-se a sua uma “meta”, o seu propósito de vida, um ideal de purificação e plenitude que se deve atingir.³⁶⁸ No Neoplatonismo, devido às suas raízes orientais, o desprezo pela vida será ainda mais contundente.³⁶⁹ O corpo, *organe-obstacle*, como refere Jankélévitch, era um entrave à verdadeira espiritualidade, por isso o objectivo da *ascese* é libertar o homem do domínio do corpo, procurando um aperfeiçoamento da alma, de maneira a elevá-la para junto da divindade.³⁷⁰ A crítica jankélévitchiana ao Catolicismo parece esquecer que a *ascese* praticada na Ortodoxia privilegia a *meditação acerca da morte*, e os antigos Padres da Igreja mantinham uma grande ligação com cultural com a Grécia antiga. A postura que encontramos, por exemplo, na gravura “*Melancholia*” de Albrecht Dürer³⁷¹ imitaria muito bem a pose de um monge, onde observamos o sujeito melancólico com o seu rosto pousado na mão, *meditando*... Toda a série de objectos simbólicos que povoam o imaginário do artista, neste quadro, parecia antever o *Simbolismo* que, séculos mais tarde, haveria de se assumir como corrente artística.

Durante o Romantismo, os artistas que retomavam a estética medieval, desenvolveram muito a questão do *macabro*, concebendo a morte como algo que está oculto por detrás da vida, como um crânio escondido por detrás da face. A imagem dos

com a esperança da ressurreição numa vida nova em Cristo morto e ressuscitado.”, “A Morte”, em *O Ser e os Seres. Itinerários Filosóficos*, volume II, Ed. Verbo, Lisboa, 2004, pp. 265s

³⁶⁷ Platão, *Fédon*, 64 a.

³⁶⁸ V.J., “La mortification n’est donc pas seulement un exercice ascétique: elle représente l’œuvre implacablement progressive du vieillissement quotidien.”, *M.*, p. 194.

³⁶⁹ Silvia Vizzardelli, “Plotino si vergognava di essere in un corpo.” Questa, come ci ricorda Hadot, è la frase con cui Porfirio apre la narrazione della vita del maestro per sottolinearne il presunto disprezzo per la fisicità, per i dettagli esteriori, in una parola per le occasioni di visibilità e di espansioni nel sensibile.”, *Battere il tempo Tempo, Estetica e Metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 58.

³⁷⁰ *Ibidem*, “Ciò significa che in quanto *organo* è momento positivo, agevolazione di un passaggio, occasione feconda per la realizzazione di un obiettivo, e in quanto *ostacolo*, è invece limite, condizionamento, deviazione, attrito.”, p. 62.

³⁷¹ V.J., *M.*, p. 44.

esqueletos desperta a curiosidade e o humor negro do espírito gótico, que encontra nessas ossadas o outro verso da vida, que amedronta e choca as almas mais frágeis. O homem teme a morte e procura não reflectir sobre ela, mas a sua presença está sempre à *espreita* e pode surgir a qualquer momento. O confronto com a morte implica o reconhecimento do esqueleto que está escondido debaixo da *aparência* visível do nosso rosto.³⁷² Os despojos da guerra, os cadáveres e os crânios depositados uns em cima dos outros, não são mais do que “lixo”, como se fossem resíduos supérfluos que se largam no meio do deserto e que, ironicamente, o pintor Vasily Vereshchagin intitula de *A apoteose da guerra*. Este desprezo pela vida não resulta apenas dos conflitos armados e das guerras entre os povos, desencadeia-se a partir do interior da religião quando se torna uma idolatria, uma imposição agressiva, um fanatismo que atropela os indivíduos e atenta à vida e aos direitos humanos.



V. Vereshchagin, *A apoteose da guerra*, 1871.

Jankélévitch sente que o fascínio pela *morte* e pelo *além*, pelos cultos mortuários, pela morte heróica dos mártires, tudo isso dá azo a uma “apologia da morte” que, numa certa perspectiva, pode ser vista como um fim em si mesmo: *a bela morte*, daqueles que generosamente dão a vida pelos outros, mas que de uma maneira distorcida poderia levar-nos a sentir apreço pelos suicidas, aqueles dão a vida por uma causa maior ou que, simplesmente, perdem o interesse de viver... O amor e a morte, como analisava Denis de Rougemont no seu texto *L'Amour et l'Occident*, forjam uma aliança religiosa e romântica, em muitos aspectos, o excesso de dramatismo e fatalismo chega ao ponto de ser doentio, sado-masoquista e perverso. As personagens das óperas de Wagner, *Tristão e Isolda*, de Rimsky-Korsakov, *Péter e Févronia*, de Debussy,

³⁷²V.J., “La mort est-elle tapie à l'intérieur de la vie comme ce crâne hideux au dedans du visage dont il est l'ossature? En tout cas, ce crâne caché est notre souci.”, *M.*, p. 44.

Pélleas e Mélissande, partilham o mesmo destino funesto, que é a morte, e esse momento intensifica e glorifica perante o público a sua história amorosa. A verdade é que o público aplaude e parece apreciar estas “aventuras trágicas” e “patéticas”, os heróis e a heroínas românticas que *morrem de amor*... e que na história da música, nós vemos exemplificado nas *vidas breves* de Chopin e Moussorgsky, que viveram num ritmo furioso que os fez compor com a mesma urgência passional.³⁷³

Jankélévitch afirma que o Romantismo musical foi o movimento artístico que mais valorizou a questão da arte como expressão do *sonho* e do *infinito*, que os românticos captavam através da poesia, do *fragmento*, da pintura e da música. Sob as mais diferentes expressões artísticas, o tempo e o sentimento da brevidade da vida é o tema comum entre todas elas. O platonismo do “aprender a morrer” estava presente em Chopin e Liszt, cujas obras excepcionais afirmavam o triunfo da morte. O *espiritismo* romântico pressente a autonomia da alma em relação ao obstáculo do corpo. A alma, tal como um fantasma, tem uma natureza quase irreal. O espírito na sua sublimidade ultrapassa a carne e não depende do corpo para se manifestar, visto que o espírito precisa de libertar-se. – Onde se situa o homem nesta situação ambígua? A sua alma não pertence a este mundo e, todavia, não a conseguimos contemplar fora dele.³⁷⁴ O homem romântico tinha uma grande aspiração ao reino da eternidade e desejava estabelecer aí a *pátria da alma*, numa existência idealista e extra-terrena, o que gerou toda uma projecção de lugares escatológicos. Jankélévitch opõe-se totalmente a esta questão e afirma que a alma não apresenta uma residência fixa, o seu lugar é incerto e *chamoso*... A alma é o *charme* inefável do corpo. Ambos estão unidos de um modo indissociável, por conseguinte, o seu vínculo não é meramente accidental, mas *essencial*.

Nos impressionistas, a *elegia* toma conta da melodia de uma forma mais

³⁷³V.J., “Plus encore que l’amour, l’irruption de la Mort est l’événement par excellence et le présent opaque entre tous. Et non seulement la mort est la seule chose qui arrive pour tout de bon, mais en outre elle fait que quelque chose d’autre arrive, par la conscience angoissée qu’elle nous donne de l’irréversibilité du temps et de la fuite des jours; le créateur ne créerait jamais rien s’il avait l’éternité devant lui; mais parce qu’il a dans les flancs l’aiguillon de la mort (et l’on sait avec quelle rude et poignant simplicité Pascal insiste sur le sérieux de cette mortelle futuration), le génie se dépêchera de réaliser quelque chose. Le rythme fulgurant, l’intensité pathétique des vies brèves, la vie brève de Chopin ou de Moussorgsky, furent peut-être fécondés par cette mystérieuse pression rétroactive de la mort prématurée, par l’anticipation d’une fin précoce. Il n’y a pas de temps à perdre quand on doit mourir à quarante ans! Heureusement, le temps presse donnant une forme à l’amorphe, un ressort à l’indifférence et une vérité au mensonge. – L’indétermination de la date – *Hors incerta* – favorise la convention qui repousse la mort au-delà de tout horizon visible et fait de cet événement aveugle l’objet d’une chimérique espérance; la conceptualisation de la mort se trouve donc facilitée par l’entrouverture de la carrière vitale. – Et tout au contraire, le présent de la mort transforme l’avenir bourgeois en tragique aventure, la possibilité protocolaire en pathétique urgence.”, *T.V.*, pp. 258 - 259.

³⁷⁴V.J., *M.*, p. 401.

indefinida e despersonalizada, sem dúvida, não é a atmosfera preferida dos compositores. Não correm em busca da eternidade, nem das almas fantasmáticas, nem dos amores passionais, vivem, ao invés, a experiência terrena e vital do *instante*. No entanto, veja-se o caso da obra “*Pavane pour une infante défunte*” de Maurice Ravel, um hino fúnebre e saudoso, que não deixa de ser uma manifestação do desespero angustiante da alma... Por mais que a aceitemos com resignação, a morte magoa e fere o sujeito que se deprime com o inevitável. O sentimento de revolta ou de contestação não se apoderam, porém, da mente do compositor, a aceitação é realizada com sofrimento e segundo uma *neurastenia* musical obsessiva. Comparemo-lo com o *Intermezzo* de Brahms *Op.118 n.º2* que, na sua delicadeza, *andante teneramente*, faz soar a enorme dor oculta no âmago da alma de uma maneira mais pessoal.



Ravel, “Pavane pour une infante défunte”.

A morte, o *instante* e a música aparecem numa mútua relação no pensamento de Jankélévitch. Do mesmo modo que a morte e o instante estão interligados, já que a vida surge como um conjunto de momentos efêmeros, também a música vai ser constituída por este carácter efêmero que Jankélévitch denomina de *charme*. Se o homem vivesse eternamente e tivesse consciência da sua imortalidade não daria o mesmo valor à vida e a nostalgia não seria verdadeiramente nostálgica,³⁷⁵ pois a dimensão nostálgica nasce

³⁷⁵V.J., “Si l’homme vivait éternellement et s’il le savait, la nostalgie n’aurait pas ce gout d’amertume;

com o reconhecimento de que nada se repete pela segunda vez. A vida é uma única *chance*...



Brahms, *Intermezzo Op. 118 n.º 2*.

dans le nombre infini des expériences qu'un homme peut faire au cours d'une vie immortelle, nous garderions toujours une chance de recommencer telle ou telle expérience déjà faite; la répétition littérale, à la limite, deviendrait possible. [...] Or la vie est finie et par conséquent toute réitération advient comme une chance inouïe, et un hasard miraculeux. ", *Q.P.I.*, p. 63.

Ao enfatizar a vida, Jankélévitch promove a existência humana segundo o *presentismo* do instante que se desvia da postura ascética e desencarnante do platonismo e do neoplatonismo. A ideia de imortalidade ou de transmigração das almas, a noção oriental de reencarnação que faz circular as almas que transitam de corpo em corpo, desvaloriza a *singularidade* do presente. Na filosofia platônica, a vida actual está inserida num movimento cíclico de vida-morte-reencarnação e, nesse esquema, o instante fica esbatido e perdido entre uma série de outras vidas. A nossa vida enquanto *pessoa* é essencialmente irreversível e irrevocável, nada nunca se repete. E, neste sentido, o pensamento de Jankélévitch vai mais ao encontro do Cristianismo que salienta a individualidade do homem que é muito mais do que um somatório de almas que se vão encadeando umas nas outras. Com efeito, fala-se de uma *ressurreição* da pessoa na Graça de Deus, em vez de uma reencarnação impessoal submetida ao karma e às leis de causa-efeito. O autor compreende, em todo o caso, que a “ressurreição” deverá ser tomada num sentido metafórico, no que diz respeito aos instantes da vida, porque o fluxo do tempo no seu acumular de instantes está num movimento de *morte e renascimento, aparecimento e desaparecimento*. Mas acreditarmos num *princípio de conservação* da alma vai contra a verdadeira experiência da vida que está circunscrita ao efémero. A morte não é nem uma continuidade, nem uma mudança de estado ou de forma, marca o “fim” definitivo. As filosofias dualistas consideram que, após a morte, o corpo e a alma possuem um destino próprio, considerando que o corpo decompõe-se e a alma subsiste de forma invisível. Jankélévitch afirma que não faz sentido afirmar uma alma sem corpo, tal como não faz sentido afirmar um corpo sem alma, pois um corpo moribundo já não é sequer um corpo, apresenta-se meramente como um cadáver inerte.³⁷⁶ Sendo assim, a alma não pode viver sem corpo e, por sua vez, o corpo não pode viver sem alma. A vida é o resultado da *junção* entre ambos e não podem existir separadamente.

A teoria da imortalidade da alma trata-se de uma tentativa de suportar o medo da morte usando como lenitivo o consolo da ressurreição. Aquele que crê existir eternamente não teme a morte, de facto, nem nunca se confronta com a morte e com os limites do humano. No *Fédon*, Sócrates não morreu, porque não experimentou a evanescência, nem sequer colocou a questão da morte e, durante todo o diálogo, tinha apenas a preocupação de demonstrar e justificar a imortalidade.³⁷⁷ – *Como é que o*

³⁷⁶V.J., *M.*, p. 401.

³⁷⁷V.J., “Socrate en somme est mort sans avoir eu à mourrir!”, *M.*, p. 257.

homem pode “aprender a morrer”, pergunta Jankélévitch, *se nós não sabemos o que isso é?* O mistério mais misterioso de todos reside neste fim inaceitável e escandaloso, escrevia Tolstoy em *A morte de Ivan Ilich* (*Смерть Ивана Ильича*) que é o fim da nossa própria pessoa, do ‘eu’ e daquilo que consideramos nosso.³⁷⁸ O medo e o horror apoderam-se da personagem Ivan que sente um pânico extraordinário de largar a vida e, enquanto está doente no seu leito de morte, o confronto com o “fim” leva-o a reconhecer o sentido da sua vida, o que tinha feito até àquela altura e, todo esse processo de sofrimento, transforma a sua maneira de ser, conduz ao arrependimento e à salvação da sua alma. Ao contrário de Sócrates, Ivan não estava seguro e a sua atitude não era racional. O mais incrível é que o “contrário” da vida, o envelhecimento, a doença, o aniquilamento dos seres, nasce a partir dela. Todos somos completamente ignorantes em relação a esse momento último e, contudo, cheios de expectativas, de sonhos e de *esperança*... ou de medos e terrores. A morte aparece sempre de uma forma inesperada, surpreendendo o homem, não sendo assim possível prevê-la ou controlá-la. Essa sensação de anulamento perante a dimensão incontornável da morte rebaixa o homem à sua pequenez e obriga-o a deparar-se com os seus condicionamentos e com as fronteiras que não pode ultrapassar. Qualquer tentativa de conceptualização do *inefável* é muito difícil, ou mesmo impossível, porque a inefabilidade da existência simplesmente não se apreende.³⁷⁹ Jankélévitch afirma que “pensar a morte” é um pseudo-pensamento e que é preferível pensar acerca da vida.³⁸⁰ O autor subscreve a posição de Schelling, considerando que a morte não é susceptível de reflexão, não pode ser pensada ou transformada em conceito. Antes de mais, a morte apresenta uma natureza impenetrável e incompreensível, uma negação, um *rien* que se opõe à positividade da vida, bloqueando a reflexão e escapando a qualquer tentativa de conceptualização.³⁸¹ Deste modo, constitui-se como espécie de *a priori* que pré-existe ao pensamento, visto que “está posto” antes do pensar. À semelhança do *a priori* kantiano que é concebido enquanto uma condição de possibilidade do próprio pensamento, a morte surge como um *a priori* que, neste caso, impede a actividade do

³⁷⁸V.J., “C’est surtout dans *La mort d’Ivan Ilich* que Tolstoï aborde de face le scandale et l’absurdité de la mort personnelle. La mort est absurde parce qu’irrationnelle, et scandaleuse parce qu’injuste...”, *Q.P.I.*, p. 178.

³⁷⁹V.J., “La difficulté est, à partir du langage, de penser tout ce qui est pensable dans l’impensable de la mort. Or cette difficulté est presque une impossibilité; presque mais pas tout à fait cependant. Il s’agit d’un jeu acrobatique avec quelque chose qui n’est rien et sur quoi il n’y a rien à dire. ”, *Q.P.I.*, pp. 166 - 167.

³⁸⁰V.J., *M.*, p. 39.

³⁸¹V.J., *M.*, p. 40.

pensar, representando um “*a priori letal*” que nos abre para o totalmente outro, o desconhecido completamente alheio ao pensamento. Como o inefável não se submete a conceitos, será melhor apreciá-lo na arte musical. A música é a arte que mais se aproxima do fluxo da vida, porque é em si mesma constituída por “momentos musicais”, que também escapam ao próprio artista. Na arte musical, tudo é instante, tudo é breve, e a música trabalha e vive envolvida com o instante.

O *Vitalismo* da filosofia schellinguiana parece ter conquistado Jankélévitch, que visa mais o Quod, o *mistério do “quod” à plena luz*, do que o mundo das essências. O ser humano não deve posicionar-se em relação à vida numa atitude intelectual de *fuga mundi*, refugiando-se em conceitos abstractos e falsas representações da realidade, deve sim, investigar a existência e sobretudo vivê-la. Em desacordo com as *alienações* ou *alheamentos* de certas tendências românticas, a *mística* de Jankélévitch não assenta nas “purificações” do asceta que pretende unir-se a Deus, pelo contrário, o autor considera que é necessário que o homem encontre Deus, ou a sua “centelha divina”, na própria vida. A espiritualidade deve ser encontrada na vida e não fugindo dela, e a verdadeira *iniciação* procura recuperar o sentido encarnacional,³⁸² integrar e dar um sentido ao homem como *ser-no-mundo*. A filosofia jankélévitchiana sobre a morte não difere muito da *Zur Metaphisik des Todes* de Georg Simmel de 1911, distingue-se, porém, dos *existencialismos franceses* e também do sentido heideggeriano de “*ser-para-a-morte*” (*Sein-zum-Tode*) como uma possibilidade que se projecta intrinsicamente no homem enquanto condição irreversível e intransferível. Para Heidegger, a experiência da morte somente se dá a partir da morte do *outro*, isso denota que é uma experiência indireta da morte. Pela morte dos *outros* é que o homem evidencia objetivamente a morte e isso exige uma apreciação do acto de morrer visto de fora, do exterior. Ao contrário, Jankélévitch considera que *todos os dias morremos um pouco*³⁸³ e que o momento último da morte é um “desfecho” que foi acontecendo progressivamente, numa série de instantes anteriores até se chegar ao instante final. Podemos assim ter uma experiência da morte gradual, sem nos apoiarmos exclusivamente no que observamos nos outros. Esse ínfimo momento é um *presque rien*, embora seja alguma coisa logo deixa de ser,

³⁸²Isabelle de Montmollin, “La mystique jankélévitchienne n'est pas celle de l'ascète qui s'éloigne du monde pour converser plus librement avec Dieu mais, tout au contraire, elle appartient à l'esprit de ce 'profétisme' russe qui entendit restituer à l'existence incarnée sa part divine trop longtemps méconnue, sa magnificence, pressentie par les artistes, mais dédaignée par une théologie sèche – et à l'homme sa dignité créatrice, voire sa vocation.”, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, PUF, 2000, p. 366.

³⁸³V.J., “La mort comme fluxion de petites morts”, *M.*, p. 261.

como uma luz acesa que se apaga durante a noite no silêncio total.³⁸⁴

A indigência humana faz do indivíduo um *quase*, o que “*ele é*” e o que constrói está destinado a desfazer-se e a ser substituído com o tempo... Lamentava-se Mário de Sá-Carneiro, no seu belíssimo poema *Quase*, como a vida em muitos momentos parece desmoronar-se numa avalanche assustadora, como muitos encontros são ocasião de *desencontros* e de fracassos. Jankélévitch parece compartilhar as mesmas preocupações típicas da Modernidade, que se lêem nos poetas do início do século XX, nomeadamente a problemática do *eu* e do *outro*: “*Je est un autre*”, diz Rimbaud. E não se trata somente da crise de identidade que víamos nos poetas decadentistas, na inadequação dos sentimentos ao que se deveria desejar sentir. O *presque-rien* jankélévitchiano e o *Quase* de Sá-Carneiro exprimem a obsessão pelo *dever* da existência que termina em desastre e em incompletude, e constatamos o sofrimento do poeta com a irreversibilidade. O mesmo que liamos no verso de Rainer Maria Rilke, *Quelque part dans l' inachevé*... Há um abismo entre o sentimento do que o homem julga ser e a incapacidade de alcançar o que deseja, agravado pela situação de se ter estado prestes a lá chegar. O que domina é o sentimento de não ter cumprido a sua missão que, à sombra da morte, fica diminuída. *Tudo* é “quase” e depois já não é *Nada*.³⁸⁵

³⁸⁴V.J., M., p. 268.

³⁸⁵Mário de Sá-Carneiro, *Quase, Poemas Completos*, Ed Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, 2001.

*Um pouco mais de sol - eu era brasa,
Um pouco mais de azul - eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse alguém...*

*De tudo houve um começo ... e tudo errou ...
- Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim ...
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se lançou mas não voou ...*

*Se me vagueio, encontro só indícios ...
Ogivas para o sol - vejo-as cerradas;
E mãos d' herói, sem fê, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios ...*

*Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num grande mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho - ó dor! - quase vivido...*

*Momentos de alma que desbaratei ...
Templos aonde nunca pus um altar ...
Rios que perdi sem os levar ao mar ...
Ânsias que foram mas que não fixei ...*

*Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí ...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijeí mas não vivi ...*

*Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
Quase o princípio e o fim - quase a expansão..
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!*

II Parte
MOVIMENTO IMPRESSIONISTA

O Mundo Visível
Forma, Cor e Movimento

1. “Ut Pictura Poesis”³⁸⁶

1.1 O itinerário impressionista – Considerações estéticas e literárias

Ao considerarmos o contexto histórico em que surgiu o Impressionismo, veremos que este movimento artístico quase passaria despercebido tendo em conta a grande agitação e as inúmeras novidades que aconteceram, em simultâneo, no final do século XIX e no princípio do século XX. Durante essa época, muito fecunda do ponto de vista artístico, as grandes capitais europeias davam início a uma nova era civilizacional, a *Belle Époque* da sociedade burguesa, que beneficiava com o enriquecimento que se seguiu ao período das grandes invenções da “Segunda Revolução Industrial”. A criação da electricidade, do telefone, do automóvel, dos grandes navios, tudo era vivido sob o signo da mudança e isso reflectia-se na Filosofia, na Literatura e na Arte sob a forma de uma inovação permanente. Os artistas apressavam-se a acompanhar as novidades e procuram tendências e conceitos estéticos que alimentassem o crescimento e a evolução das mentalidades estabelecidas. Agitam o *status quo*, chocam e desestabilizam os moralistas, questionam as regras e subvertem os preceitos mais académicos e essa é a função da arte: contemplar o belo e fazê-lo encarnar na obra, encantar e maravilhar as almas, sobretudo excitá-las e *espantá-las*, usando essa “surpresa” como um elemento que permite pô-las em reflexão, em movimento intelectual, para que não entrem em estagnação.

No *fin de siècle*, a cidade de Paris já funcionava como um enorme centro cultural, ponto de encontro das mais variadas tendências, e tornar-se-á o palco de muitas transformações artísticas. Esta capital multifacetada com uma intensa vida urbana, prestava-se a ser explorada nas suas diferentes facetas, cheia de recantos a serem descobertos, que estimulavam a curiosidade de toda a gente. O aparecimento do Impressionismo, nesta altura, fechava a porta aos últimos resquícios da filosofia romântica e prometia ser um movimento totalmente diferente dos anteriores. Em primeiro lugar, os pintores impressionistas tornaram-se amantes da vida urbana parisiense naquilo que ela tem de vitalidade e de rodópio. Melhor do que ninguém, eles

³⁸⁶ “Assim como na Pintura, na Poesia” – Expressão de Horácio na sua *Ars Poetica*, 361. Segundo ele, um poema deve ser avaliado de acordo com as mesmas regras que um quadro.

compreendiam que faz parte da natureza antropológica do indivíduo ser um “viajante” que percorre várias paisagens e cidades, que aprende a saborear diferentes culturas e pontos de vista. E a viagem, levada neste sentido, é uma aspiração profunda que não deve ser confundida naquele mero sentido do passeio de “turismo burguês”. O Impressionismo queria participar desta agitação citadina, “*estar em movimento*”, para isso, instituiu uma verdadeira “*filosofia da viagem*” que se exprimia tanto na pintura como nos fundamentos teóricos do *movimento impressionista*. Por conseguinte, durante o *fin de siècle*, proclamava-se uma maior liberdade de criação com a reinvidicação de novos paradigmas que, por todos os lados, vão dar origem a muitos movimentos artísticos. O Impressionismo foi apenas uma tendência entre tantas outras e a sua duração foi relativamente pequena. Porém, entre os movimentos artísticos da concorrência, a proposta impressionista será uma das mais originais, quicá a mais inovadora, devido à sua estética e teoria da percepção subjacente.

Geralmente considera-se que o surgimento da máquina fotográfica autonomizou os artistas em relação à pressão social de terem de pintar “retratos”, uma função que passa a ser substituída pelo fotógrafo ou jornalista que relata os acontecimentos. Essa autonomia dá-lhes a possibilidade de se virarem mais para o seu interior e ocuparem-se de temas filosóficos, estéticos e políticos. O início da época moderna, mais do que nunca, apoiava a rebeldia dos artistas, a liberdade do *rêverie* ou, nas palavras do nosso pensador português Agostinho da Silva, do “*poeta à solta*”, que necessita desse espaço de criação artística para se desvendar. Desde sempre, o papel dos artistas apresentou uma conotação negativa e assustadora, para aquelas pessoas que são mais conformistas e presas à tradição, que têm dificuldade em aceitar o espírito da mudança e da criatividade. Observados como seres de excepção, com um “génio” que tem tanto de excepcional e de admirável, como de excêntrico e esquisito, os artistas assumem, muitas vezes, uma postura anti-social e rebelde que os dissocia dos outros. Indivíduos que vivem, na sua grande maioria, à margem da sociedade e das convenções da época, fora do contexto dos *bons costumes* e da noção de etiqueta. A verdade é que por mais que se levantem críticas (vejam-se os comentários maldosos de Théophile Gautier a respeito da pintura de Claude Monet...) os artistas tocam a essência do humano. De acordo com a *filosofia impressionista* que se assume como uma *filosofia do devir*, a essência do homem está incompleta e “falta cumprir-se”. Precisa de se realizar à medida que ele procura por alguma coisa que o preencha e dê um sentido à sua vida. Gabriel Marcel, no termo *homo viator*, dá a entender esta natureza inconstante daquele que deambula sem

rumo, “o que está a caminho”, tal como a personagem errante do *flanêur* de Walter Benjamin. Neste propósito, a função dos artistas através da obra de arte, ajuda o homem no caminho do autoconhecimento e no amadurecimento espiritual. E a este respeito, os impressionistas expunham aspectos da natureza humana e da sociedade em que viviam, que ainda não tinham sido considerados.³⁸⁷ Se a vida é *devenir*, essa concepção da mutabilidade traz consigo uma nova Estética e uma nova Ética “não-estáticas” assentes em ideias revolucionárias de uma liberdade não-condicionada por aquilo que a sociedade deseja impor ao “cidadão” e ao “homem de bem”.³⁸⁸ Antes de se desencadear o Impressionismo, na pintura, a *poesia* começa por ser a fonte do *devaneio* artístico por excelência. É, nela, que os criadores começam a desestruturar as métricas de uma razão legisladora e rígida que comprime a “criança” que Nietzsche entendia que se deve metamorfosear dentro de nós. Todavia, este devaneio não é mais o excesso de sentimentalismo romântico, mas uma descida ao *concreto* da realidade, da terra, do corpo e das sensações. Muita da poesia francesa produzida durante o *fin de siècle* (entre 1880 e o começo da I Guerra Mundial) fora intitulada “*decadente*” por seu conteúdo moral chocante. Charles-Pierre Baudelaire é nomeado, em várias ocasiões, como o grande precursor da Modernidade, entre outros, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, “*les poètes maudits*”, sem esquecer o fabuloso Edgar Allan Poe que, apesar de estar do outro lado do oceano, era um modelo a ser seguido pela sua poesia fantástica e simbolista. Émile Zolá, mais ligado ao Vitalismo e Naturalismo, privava com os impressionistas, dava-lhes incentivo no seu trabalho e também partilhava o

³⁸⁷Sousa Dias, “O século XX conheceu, no campo das artes, uma pesquisa sucessiva, contra as práticas comuns da tradição, contra os modos consolidados de expressão, de inéditas dimensões expressivas. É mesmo a característica primeira da arte moderna, essa incessante busca de renovação formal, ou «conceptual» (afectando o próprio conceito de cada uma das artes). Toda uma experimentação sobre as formas e os materiais de expressão, todo o experimentalismo revolucionário ou a sistemática auto-interrogação.”, *Questão de Estilo: Arte e Filosofia*, Coimbra, Pé de Página Editores, p. 159.

³⁸⁸Marc Jimenez, “Baudelaire assume l’héritage romantique du génie indéfinissable et imprévisible, dressé avec audace contre le credo académique du progrès irréversible d’un art à vocation pédagogique et morale. (...) il connaît les scandales, défend ardemment les dissonances d’une vie belle et éphémère ainsi que les discordances répétées de l’art moderne. (...) il démontre l’ineptie de ce *lamento* d’inspiration hégélienne: disons plutôt que l’art vivant, phénix insaisissable, qui meurt et renaît au fil des modes, est en train de tuer l’histoire, ou plutôt d’anéantir son image antiquisante élaborée pendant des siècles sous les auspices de Platon et d’Aristote. Là, dans ce «transitoire» et dans le «fugitif» qui, selon lui, caractérisent l’époque moderne, résident les innombrables ruptures qui confèrent, provisoirement, une cohérence originelle à modernité. La beauté ne se définit plus seulement par sa tension vers l’éternel ou vers l’immuable, elle surgit à tout instant de la réalité la plus prosaïque du monde présent. Si Charles Baudelaire est souvent considérée comme le premier à avoir défini la modernité et à l’avoir expérimentée dans sa propre création poétique, cela tient précisément à son extrême sensibilité aux ruptures: rupture avec conventions académiques, avec la grande bourgeoisie affairiste, avec le pouvoir é économique et politique qui entend soumettre l’ordre esthétique à l’ordre établie.”, “I. Le déclin de la tradition”, *Qu’est-ce que l’esthétique*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 303 - 304.

mesmo gosto pela natureza.³⁸⁹ Mas a grande rebeldia de uma arte de *ruptura* começava com Baudelaire. O seu jeito subversivo, para as mentes mais sensíveis, torna-se perverso porque desafiava a moralidade e elogiava o descontrole dos excessos desenfreados. Walter Benjamin lê nas suas palavras toda uma “metafísica do provocador”, que passa a imagem do homem *flâneur*,³⁹⁰ cuja vida vivida ao ritmo dos prazeres e das “sensações do momento” realiza uma espécie de hedonismo amoral, *para além do Bem e do Mal*, que tem somente como premissa “aproveitar o momento” transitório e fugitivo. Uma “*l'invitation au voyage*”, às sensações mais primitivas e não exploradas, sem o pudor do corpo ou os medos de uma moral repressora. Nos versos de Baudelaire, há uma *sinestesia* de *correspondências* de várias sensações, simbolismos que entrecruzam o mundo visível e o invisível.³⁹¹ E os outros poetas, desta geração, seguiam as suas pegadas e imitavam o seu *modus vivendi*. A primazia das sensações, das cores, cheiros e paladares, tudo o que é proporcionado pelos “cinco sentidos” e experienciado no corpo com a alegria da vida a palpitar a cada segundo.



Emilio Longoni, *Solidão*, c.1900.

No entanto, da euforia das novas sensações, pelo crivo da poesia, passa-se a uma “*neurasthénie littéraire*”.³⁹² Após o êxtase do prazer sucede a angústia e até o terror

³⁸⁹ Sobre a “defesa” do Impressionismo de Zolá, leia-se a sua crítica a Théophile Gautier : em Steven Z. Levine, “*Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of Self*”, University of Chicago Press, 1994, p. 11.

³⁹⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Verso, 1983.

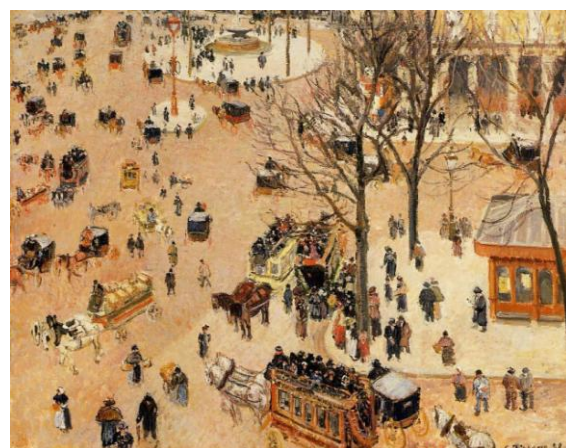
³⁹¹ Steven Z. Levine, “Ar tis art, for Baudelaire, by virtue of its capacity to communicate the self-transcending responses that nature may elicit from the beholder. To postulate a world without thoughtful observers is to assassinate the contemplative agency that alone redeems art from crass materiality by virtue of “comparison, metaphor, and allegory”. For Baudelaire ar tis a system of correspondences through which the substance of the world, psychological experience, poetic utterance, and pictorial representation are bound indissolubly in na ideal unity of meaning.”, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of Self*, University of Chicago Press, 1994, p. 2.

³⁹² V.J., “neurasthénie littéraire”, *D.M.*, 21.

perante o *efêmero* da existência. A instabilidade das sensações e dos humores, a incapacidade de fazer subsistir a alegria, destroçam o homem e fazem-no mergulhar num submundo de tristeza e de depressão. A fugacidade e o sentimento de perda, dizia Jankélévitch a respeito do tema da nostalgia e da morte, estava fortemente marcada na poesia. E os pintores impressionistas irão transmitir nas suas telas esta ambiguidade da *alegria* de viver na sociedade moderna e da *tristeza* pela rapidez dos momentos passageiros, que nunca mais retornam.



Gustave Caillebotte
“Rue Halévy” (vista do 6.º andar), 1878.



Camille Pissarro
Praça do Teatro Francês, 1898.

A cidade de Paris, “cidade dos amantes”, correspondia ao sonho de uma vida chique, artística e boémia. E qualquer artista amava errância, o vaivém da vida de rua, o convívio dos amigos nos cafés, a vida boémia do teatro, da dança, de todas artes cênicas e da performance. Os itinerários parisienses vêmo-los, por exemplo, nas panorâmicas de Gustave Caillebotte e Camille Pissarro. As invenções tecnológicas, como o telefone ou o automóvel, permitiam estabelecer comunicações com facilidade, encurtar distâncias e, assim, criar uma maior união entre as pessoas. Mas a alegria da vida social, na cidade, continha uma “semente envenenada”. O desenvolvimento urbano e populacional de uma cidade cheia de desconhecidos, o anonimato e o individualismo de cada pessoa fechada, em si própria, no seu apartamento (veja-se o quadro do impressionista italiano Emilio Longoni). No fundo, é o *spleen existencialista* que começa a estar aqui em causa e a crítica à sociedade que começa a “massificar-se” e a perder o lado rural de uma vida mais próxima da natureza. Já não se trata do *spleen* do Romantismo, agora é o *spleen* da vida moderna... A evolução da indústria contribuía para a terrível massificação dos operários submetidos à hierarquia da “sociedade de classes” do Capitalismo desigual,

que instituiu o consumismo da burguesia em ascensão, que vinha ocupar o lugar que antigamente pertencia à aristocracia.

A sociedade dos “novos ricos” golpeava o espírito sensível dos poetas, dos artistas e dos artesãos, contudo, a “classe rica” fortalecia os artistas porque as melhores condições de vida proporcionavam aos mecenas o poder de compra e, por conseguinte, o investimento na arte. A elegância e o *glamour* parisiense pressupunham um estilo de vida luxuoso e caro, só acessível a uma elite que funcionava também como modelo da sociedade francesa aos olhos do mundo que passaria a invejar o “*goût français*”. A expansão do *ego burguês* pela *raffinement* da educação polida com preceitos e normas de etiqueta, iluminado pela instrução da cultura filosófica e literária, e enriquecido pela situação da indústria, tudo isto contribuiu para desenvolver os vários movimentos artísticos franceses, que se foram gerando a partir dessa conjuntura socio-económica. Mesmo os jovens simbolistas mais *dandy e avant-garde*, que se opunham às convenções sociais, ainda assim encontravam o fundamento da poesia nessa “relação de contestação” com o Capitalismo que simultaneamente detestavam, mas que os favorecia.

Walter Benjamin demonstra-nos que a época da Modernidade, com o aceleramento da industrialização, trouxe uma mudança na relação com a temporalidade. Em comparação com as lentas produções artesanais antigas, do trabalho minucioso feito à mão que demorava muitas horas, a maquinaria das fábricas cria *em série* sem dar atenção ao detalhe. O tipo de produção consecutiva fabril e febril dos operários nas fábricas, perdia a beleza do detalhe, que existiria numa obra se tivesse sido feita por artesãos, que devotavam o seu tempo a trabalhar sem pressa, meditando em cada pormenor. O mesmo sucede com a imprensa e a *comunicação de massas* que passam a substituir um discurso mais intimista, com os seus relatos jornalísticos que descrevem o imediato, sem o distanciamento que permite aprofundar os acontecimentos ou retirar deles uma “lição de vida”. O poder e a *expressão autêntica* das palavras acabariam por se artificializar e deturpar em relação à sua origem etimológica e vivencial. Em França, o movimento de jovens poetas queria recuperar a noção de poesia “original”, como se fossem portadores de uma verdade e os seus versos, obras proféticas, que criam um novo mundo e trazem uma nova esperança. As modificações que os poetas desejavam realizar na Poesia, os artistas ligados ao Artesanato sentiam essa mesma necessidade. Havia uma nostalgia da natureza, da paisagem e do *Paraíso Perdido*, à qual não devemos sobrepor a força da “máquina” que nunca poderá substituir a alma e as mãos

do artista. Qualquer peça de artesanato, nem se compara aos objectos feitos por um “molde”, que encaixa em diversas peças e faz com que todas as coisas saiam iguais na “linha de montagem” das fábricas, tal como os jornais que saem com urgência das novas tipografias. O aperfeiçoamento que vemos na singularidade de uma “peça única” é inigualável. Na *Belle Époque*, a *Art Nouveau*, do ponto de vista das Artes Decorativas, recuperaria a subtileza dos pormenores naturalistas com um trabalho executado somente por altos artesãos que ainda cultivavam o romantismo floral e a apreciação da natureza. No meio da burguesia exibicionista e elitista, que se levantava, o Impressionismo e a *Art Nouveau* revivem a inocência da vida natural e campestre numa *Estética da Natureza*, cuja simplicidade e delicadeza contrastava com o Modernismo e com o Futurismo da velocidade desenfreada da mecânica e da maquinaria da indústria. Esta *estética vitalista e vegetalista* celebrou Émile Gallé e René Lalique com as suas peças em prata, ouro ou bronze, muito usados na ourivesaria, e essencialmente conhecidos pelo fabuloso trabalho do vidro e do cristal que servia para produzir vitrais, candeeiros, pratos e vasos, todo o tipo de objectos do quotidiano que contribuía para embelezar as habitações.



René Lalique, Vaso de cristal,
'*Bacantes*', Paris, c. 1924.

Neste período, desencadeava-se também outro famoso movimento, as *Arts & Crafts* impulsionadas pelo inglês William Morris que, depois de passar por Londres e por Bruxelas, chegavam a Paris para concretizar o *Panteísmo* e o *Paganismo* cósmico no Artesanato.³⁹³ As formas onduladas e as grinaldas de folhas e flores tornam-se

³⁹³ Judith Miller, *Art Nouveau*, London, Dorling Kindersley Ltd, 2007, pp. 8 - 13.

características deste movimento que recorria a motivos simbólicos relacionados, por um lado, com os *pintores da paisagem* franceses, Watteau e Fragonard, por outro lado, com a escola inglesa *pré-rafaelita*. O ideal de *imitação da natureza*, a *mimesis* como princípio artístico, era comum à *Art Nouveau*, às *Arts & Crafts* e à escola *pré-rafaelita* que acabaram, nesta confluência, por sugerir as obras do *Impressionismo* no tipo de temas, a nostalgia floral da natureza, a insistência nos quatro elementos e o ciclo das estações do ano, o Paganismo e a Mitologia, acima de tudo, a mitologia aquática de *ninfas* e *sereias* que nos convocam para o *eterno-feminino* visível na delicadeza da silhueta da mulher.

À semelhança de outros movimentos artísticos, a ousadia do Impressionismo não foi inicialmente compreendida nem aceite pelo espectador. Com o passar dos anos, disseminou-se pela Alemanha e Itália, chegou até aos Estados Unidos, embora tenha sido um processo muito pontual, quase como um parêntese entre o Romantismo, o Neoclacismo e os diversos movimentos modernistas que nasciam sucessivamente no princípio do século XX. Os precursores e líderes deste movimento foram sempre os franceses, que sob o prisma intelectual, tinham absorvido as questões filosóficas e literárias da época: *Claude Monet*, *Edouard Manet*, *Edgar Degas*, *Auguste Renoir*, *Alfred Sisley* e *Camille Pissarro*. As mudanças instauradas pelos jovens “pintores da impressão” eram tão importantes como aquelas que tinham sido introduzidas na arte, na altura do Renascimento, porque criam uma abertura às “*investigações formais*” sobre a “*força subversiva de formas inéditas*” que se realiza numa outra noção de “representação”.³⁹⁴ O jornalista e crítico de arte, Théodore Duret no seu panfleto (quase um “manifesto”) *Critique d'Avant Garde* de 1885, tentou auxiliar os impressionistas ao dar coerência e reconhecimento do trabalho que começavam a trazer a público nos *Salons* que, logo na estreia, tinha sido severamente denegrido. Influenciados pela *sociedade moderna*, os franceses começavam a gerar um novo paradigma artístico receptivo à rapidez, ao movimento e ao dinamismo das formas. De uma maneira muito pessoal, cada um dos artistas tentou apoderar-se dessa *ideia de movimento*, consoante a

³⁹⁴ *Op.Cit*, Marc Jimenez, “Qu’est-ce qui permet de considérer la modernité, telle que la définit Baudelaire, comme annonciatrice de changements plus profonds que les précédents? En quoi l’impressionisme, né peu après la mort de l’auteur des *Fleurs du mal*, peut-il être perçu comme un bouleversement d’importance au moins égale à celui de la Renaissance dans l’histoire de l’art occidental? (...) L’impressionisme confirme la tendance aux investigations formelles en ouvrant la voie à des explorations systématiques et bientôt parfaitement programmées sur la force subversive des formes inédites; un nouveau mode de représentation se met en place, capable d’ébranler les anciens dogmes et de dénoncer l’esthétisme de l’art pour l’art, plus sûrement encore que le réalisme puissant et généreux d’un Courbet, trop rapidement récupéré par l’académisme et le conformisme ambiants.”, *Qu’est-ce que l’esthétique*, p. 309.

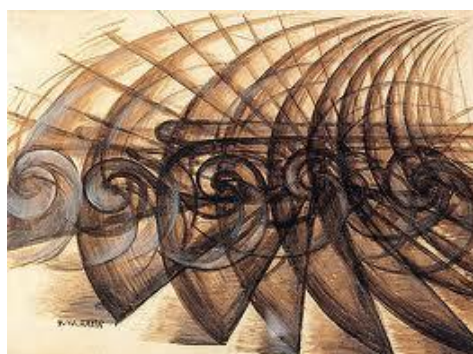
corrente artística em que estavam inseridos. Os mais românticos, seguiam o Realismo, o Naturalismo em conformidade com a Natureza. Os impressionistas e a sua nova teoria da percepção, ainda participavam desse *elan amoroso* do último Romantismo da *Naturphilosophie* alemã. A própria *Art Nouveau* mantém aceso o espírito mitológico dos românticos através de um ideário de ninfas e deuses que personificam aspectos da natureza, animais, etc. Em comparação com os impressionistas, aqueles que se sentiam mais deslumbrados pelas maravilhas tecnológicas da indústria, exaltavam o carácter frenético dessa agitação e preferiam seguir o Futurismo italiano. Em 1909, os italianos que primam pelo seu temperamento mais arrojado, mais loucos do que os franceses, submetem-se à vanguarda sofisticada da vida moderna subordinada à “máquina”, como se lê no *Manifesto Futurista* de Filippo Marinetti. O que seria da sociedade contemporânea sem a presença de fábricas, máquinas e electricidade? No quadro “*Velocidade em motocicleta*” de Giacomo Balla, encontramos a imagem do Modernismo na moto apressada, quase desaparecida, que deixa prefigurar apenas as ondas e os círculos de vibrações. Com efeito, enquanto que a pintura impressionista dava mais relêvo às linhas sinuosas da natureza, às árvores e à vegetação que eram pintadas ritmicamente com o pincel, os modernistas dedicavam-se à “geometria descritiva” do movimento e substituíam a harmonia das formas ondulantes pelo movimento das formas geométricas em zigzague.

Uma das construções que, de um modo geral, deslumbrou tanto os artistas impressionistas como os loucos do Modernismo, foi a “estação do comboio” de acordo com a nova visão da Arquitectura. Na famosa tela de William Turner, *Chuva, vapor e velocidade* de 1844, o mundo da velocidade inquieta o espectador e deixa antever essa mesma correria do movimento que se desencadeia no fim do século XIX. Alguns historiadores de arte entendem que os quadros de Turner entram na categoria de “impressionistas”³⁹⁵ e devemos ter em consideração que Claude Monet, durante a sua estadia em Londres, havia visto o modo como Turner e Constable praticaram certas técnicas de pintura. Começou inclusive a copiá-los, pintando também tempestades, nuvens, fumos e ventos num encantamento etéreo e indefinido.

³⁹⁵ Carlos Couto Sequeira Costa, “ «Turner não é um pré-impressionista_ afirma ainda Serres em «Turner traduit Carnot» da série dos *Hermes*-III. É um realista, propriamente um materialista. Ele dá a ver a matéria de 1844, como Garrard dava a ver as formas e as forças de 1784. (...) [Turner] é o primeiro verdadeiro génio em termodinâmica» (H III-236). O mundo inteiro é uma imensa maquinaria de fogo, de caos, de clinamen e turbulência. Em *Steamer in a snowstorm* de 1842, o espaço é turbilhão, a morfogénese espacial reside nesse rodopio de velocidade, vapor e turbilhão (cfr. tb. Rain, Steam and Speed).”, *Blue & Brown Notebooks – Estética e Fiosofias Comparadas*, Lisboa, Fenda, 2000. p. 127.



William Turner
Chuva, vapor e velocidade, 1844.



Giacommo Balla
Velocidade na motocicleta, 1914.



Claude Monet
Gare de Saint-Lazare, 1877.



Claude Monet
A Ponte Europa, 1877.

Na série de perspectivas da *Gare de Saint-Lazare* e da *Pont de l'Europe*, Monet seguia essa intenção dos pintores ingleses de imitarem a atmosfera do fumo que mistifica e torna mais “misteriosa” a paisagem circundante. O fumo faz sobressair o que há de *impalpável* no quotidiano, porque diluiu os indivíduos uns nos outros e anula o “princípio de identidade” entre os transeuntes desconhecidos, que se confundem entre si quando passam pelas ruas. Ele desenvolvera o hábito da repetição metódica de capturar certos locais, que elegia pela sua beleza evanescente. As várias representações de *Waterloo Bridge*, pintadas entre 1899 e 1903, mostram o modo como se modifica a paisagem consoante diferentes iluminações: sob o crepúsculo, numa visão matinal, incendiada pela luz do sol do meio-dia ou sob o pôr do sol. A mesma ponte era vista, noutra versão, numa manhã de nevoeiro ou rodeada pelo fumo dos barcos a vapor e pelos fumos sufocantes das fábricas. A imagem foi estudada, com tanta insistência, que se vai aproximando de uma espécie de Abstracionismo da ponte quase apagada e invisível.³⁹⁶

³⁹⁶ Christophe Heinrich, “Londres, qui, en 1870 déjà, l’a fasciné par son atmosphère irisée, ses gris innombrables et changeants, est un des ses buts de voyage. Vers 1900, il peint du balcon de sa chambre à l’hôtel Savoy et d’une fenêtre de St. Thomas Hospital, les séries de la Tamise, *Le Parlement*, *trouée de*



Claude Monet, Waterloo Bridge, 1899-1903.

Não vos posso enviar uma só tela de Londres, porque para o trabalho que eu faço é-me indispensável tê-las todas debaixo dos meus olhos. E, verdade seja dita, nem sequer uma está definitivamente terminada. Eu tomo-as todas em conjunto ou, pelo menos, algumas. E não sei ainda como poderei expô-las, pois o que lá fiz é do mais delicado.

*Num dia estou satisfeito e, depois, vejo tudo mal.*³⁹⁷

Claude Monet escreve estas breves palavras a Paul Durand-Ruel, em 1903, confirmando o que dizíamos a respeito da necessidade de haver um diaporama de imagens, tomadas todas em conjunto como se fossem uma só realidade, vista simplesmente em diferentes prismas. O intuito do pintor não era pintar o objecto, mas a

soleil dans le brouillard et le Pont de Waterloo dans de brouillard. Une fois encore, Monet s'est entouré d'une quantité de toiles. Lorsque le soleil fait mine de percer la couche de nuages, il en prend une puis, lorsque, l'instant d'après, d'épais bancs de brouillard s'annoncent, il en prend une autre. Il écrit à Durand-Ruel: «*Je ne peux pas vous envoyer une seule toile de Londres parce que, pour le travail que je fais, il m'est indispensable de les avoir toutes sous les yeux et qu'à vrai dire pas une seule n'est définitivement terminée. Je les mène tous ensemble.*», Monet, Köln, Taschen, 2006, p. 66.

³⁹⁷ Claude Monet, “Je ne peux pas vous envoyer une seule toile de Londres, écrivait-il en 1903 à Durand-Ruel, parce que pour le travail que je fais il m'est indispensable de les avoir toutes sous les yeux, et qu'à vrai dire, pas une seule n'est définitivement terminée. Je les mène toutes ensemble ou du moins un certain nombre, et ne sais pas encore combien j'en pourrai exposer, car ce que je fais là est du plus délicat. Un jour je suis satisfait, et le lendemain je vois tout mauvais.”, excerto retirado de *Claude Monet, Volume 2*, Nathalia Brodskaya e Nina Kalitina, Parkstone International, 2015, p. 50.

sua luz, o nevoeiro, as transparências e reflexos. É, por essa razão, que Monet não deve ser considerado como um pintor de paisagens, do campo ou das flores. O seu trabalho gira em torno da *luz* e da *presença* do diáfano. Fascinava-o a luminosidade das paisagens e as construções modernas. E ele, poeticamente, conjugava o engenho e a criatividade do Modernismo patente nos seus complexos projectos arquitectónicos, com a leveza de uma aura de simplicidade. É como se subscrevesse *a insustentável leveza do ser* naquela concepção de Milan Kundera: a liberdade do que é efémero e não se deixa reter, nem mesmo pela vanguarda racional, geométrica e futurista que escapa ao controlo do homem. No Impressionismo, a imagem da *ponte* é recorrente e funciona quase como um *leitmotiv* angustiante da vida em fuga, da passagem para a outra margem, do sentido da *transição*.

Já tínhamos mencionado a explicação filosófica da “ponte” a respeito de Georg Simmel, no seu ensaio *Brücke und Tür* de 1909.³⁹⁸ A “ponte” funciona como um caminho entre duas margens, que põe em contacto algo que estava, de princípio, separado e fragmentado. Era mais um sinal da transitoriedade e do espírito de inquietação da sociedade moderna. Seria provável que Simmel tivesse baseado o seu texto tendo em conta o movimento artístico *Die Brücke* que, entre 1905 e 1910, surgia na Alemanha, em Dresden, associado ao Expressionismo e tendo inspiração no pensamento de Nietzsche, na famosa citação de Zarathustra “*O que é grande no homem é ele ser uma ‘ponte’ e não uma meta: o que se pode admirar no homem é ele ser transição e queda.*”³⁹⁹ Estes rebeldes do Modernismo preparavam o salto e a passagem dos preceitos do neo-romantismo para uma arte futurista e contemporânea, cuja máxima era o contacto com o Concreto. Nessas circunstâncias, o homem atravessava a “ponte” para estar mais próximo da realidade e atravessava-a para “deixar para trás” o passado do tradicionalismo académico. O Expressionismo que despontava em *Die Brücke* fortalecia-se, uns anos mais tarde, com o russo Wassily Kandinsky em *Der Blaue Reiter*, mais ou menos a partir de 1911, ano em que ele redigia o seu texto *Do Espiritual na Arte*. Portanto, o Norte da Europa e os alemães eram mais adeptos da arte enquanto “expressão”, ao passo que os franceses se mantinham mais naturalistas e impressionistas – Afinal o que distinguiu a “expressão” da “impressão”? Porque motivo o Impressionismo floresceu em França e foi um movimento *tipicamente francês*?

³⁹⁸ No capítulo 4.2 *Eternidade e devir*.

³⁹⁹ Friedrich Nietzsche, “Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.”, “Zarathustra’s Vorrede”, 4, *Also Sprach Zarathustra*.

A respeito do Expressionismo, podemos ler, por exemplo, o nosso poeta Álvaro de Campos, onde presenciamos o sentimento que extravasa dos poros do poeta, num comportamento desvairado.⁴⁰⁰ As suas emoções ultrapassam-no e excedem as medidas da consciência e da *mediania* racional. Ele deseja *viver no limite* ou para além de todo e qualquer limite... Uma estética *histérica* que dilata e arrebenta os nervos, deixa passar as emoções psicossomaticamente para o corpo, que está à mercê da *hybris*. O impulso descontrolado de “*querer levar a sua avante*” era a imagem grega do homem individualista que, na sua avidez e falta de prudência, experiencia a vida intensamente e ignora os conselhos dos deuses, bem como os comportamentos que seriam mais virtuosos. O *pária* e o *marginal* para o qual não há “*nem rei nem lei*”, o homem enquanto “*formidável dinamismo*” que recorda o “motor propulsor” das máquinas modernas que, mais uma vez, se subordina ao prazer da velocidade e do movimento. A “expressão” é assim o resultado dos instintos, dos sentimentos no seu estado mais primordial, que se manifestam do ponto de vista da pintura numa arte de cores primárias, fortes e contrastantes que sobressaiem das telas e suscitam um forte impacto visual no observador. O Expressionismo sugere uma hiperexcitação (*hiperarousal*) de um “estado de consciência alterado” como as *músicas dionísicas* ou as danças dos *xamãs* que pretendem invocar o espírito instintivo que se encontra cativo na alma do homem. Em Portugal, o movimento modernista foi estimulado pela introdução da *Revista Orpheu*, na qual os textos de Fernando Pessoa imediatamente se salientaram. Quando ele transcreve os versos de Álvaro de Campos, a respeito da “emoção estética”, parece colocá-lo em sintonia com o “impressionismo emotivo” do mestre Alberto Caeiro. No Impressionismo, em vez de nos comportarmos como “cavalos desenfreados”, manifestamos as emoções abertamente na sua simplicidade. O *ego individualista* não interfere na visão e não se apodera da vida como se fosse devorar e consumir tudo, faminto de ser e de sentido, com sede de obter novas sensações. Além disso, não existe o subjectivismo dos sentimentos do “mundo interior”. O verdadeiro impressionista pinta o “mundo real” afastado de uma intimidade sentimental. Por sua

⁴⁰⁰ Álvaro de Campos / Fernando Pessoa, “*Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir. / Sentir tudo de todas as maneiras. / Sentir tudo excessivamente, / Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas / E toda a realidade é um excesso, uma violência, / Uma alucinação extraordinariamente nítida / Que vivemos todos em comum com a fúria das almas, / O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas / Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos. / Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio / De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh'alma. / Ruge, estoura, vence, quebra, estrondeia, sacode, / Freme, treme, espuma, venta, viola, explode, / Perde-te, transcende-te, circunda-te, vive-te, rompe e foge, / Sê com todo o meu corpo todo o universo e a vida, / Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes, / Risca com toda a minha alma todos os relâmpagos e fogos, / Sobrevive-me em minha vida em todas as direções!*” *Livro de Versos*, Lisboa, Estampa, 1993, p. 34.

vez, não se ocupa com uma descrição realista ou fotográfica que tenta copiar os objectos. Formam-se “impressões esborratadas”, despojadas do exagero expressionista, que filtram a *essência imaterial* das coisas. O Impressionismo proporciona um estado de apaziguamento, uma certa passividade da contemplação, sem a interferência do “rúgido feroz” das emoções. Um dos jovens pioneiros impressionistas, o pintor Auguste Renoir, referia que não queria exprimir as suas emoções ou aludir a uma outra realidade, tão só “ver” nessa candura de uma visão infantil...⁴⁰¹

Na filosofia francesa, Jankélévitch encontra nos textos de Bergson a concretização filosófica do “impressionismo” que se via pintado nos quadros. A atenção ao particular, aos detalhes de um determinado objecto, à pequena circunstância, a um determinado momento ou instante, demonstra que o *pormenor* é fundamental e a ideia de que precisamos de estar concentrados no *essencial*. Defende, pois, um pensamento impressionista “vivido” que não permanece ligado a um mundo fictício de subjectivismos românticos do sujeito preso à sua esfera egóica. O primado do “individualismo egoísta” afasta-nos da realidade e de nós próprios. A *poética do itinerário impressionista* consuma-se na aventura de “*desencaixotar as minhas emoções verdadeiras*” mediante um contacto com o “momento da natureza”, com as pequenas banalidades do quotidiano. A concepção da Beleza deixa de ser a procura do Belo Ideal inacessível ao olhar do homem comum, em toda a parte se passa a encontrá-lo (em cada esquina e em cada reflexo da existência). A questão é saber reconhecer as coisas belas que estão presentes, momentaneamente, no mundo sensível, *saber ver e discernir*! Tudo *já está dado* para que possamos harmoniosamente usufruir dessa harmonia cósmica.

O bergsonismo é pois um nominalismo declarado e temos razão de lhe assinalar as afinidades com a filosofia de Berkeley. Como Berkeley, Bergson exclui decididamente o fantasma de uma matéria oculta ou neutra sem relação com a nossa consciência. A matéria, mesmo que acreditemos concebê-la absolutamente, não é outra coisa, como veremos, senão percepção pura, mais do que uma realidade espiritual e uma presença efectiva; existe uma intuição, embora de outro género que a intuição puramente espiritual. Ou, para falarmos nos termos de “Duração e Simultaneidade”, não existe intuição senão das coisas percebidas ou perceptíveis. Renunciemos, então, de uma vez por todas, a todo o “incognoscível”, a todo o ser de razão, a todos os “universalia” genéricos do conhecimento por conceitos. Pelos

⁴⁰¹ Alberto Caeiro, “Procuro despir-me do que aprendi, / Procuró esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras.”, *III Poemas de Alberto Caeiro, Obras Completas*, Lisboa, Ática, 1997, p. 68.

mesmos motivos, o trabalho da crítica bergsoniana consistirá em procurar aquilo que nos dará uma consciência “não-prevenida” (esta palavra, tão cartesiana, está nos “Ensaio”) que quer-se purgada das recordações acreditadas, em nós, pelo hábito, pela linguagem, pelos pré-juízos tradicionais (...) A intuição da qualidade pura nasce dessa purificação, como o ídolo do nada se desvanece, para que se reconheça que a matéria não é nem um ὑποκείμενον (*hypokeimenon*) amorfo, nem uma substância indeterminada ou indiferente a toda a determinação. Nesta acepção, mas somente nesta acepção, o bergsonismo será um “impressionismo”. O “Elstir” de Proust, ele próprio, quer também dissociar o que é “sentido” do que é “sabido”, dissolver o agregado de razões que se substituem à visão ingênua das qualidades. É isto que esta doutrina nos ordena, uma espécie de ingenuidade filosófica, profunda à força de ser inocente e superficial, e que nos colocaria em presença das qualidades imediatamente percebidas.⁴⁰²

Bergson, herdeiro de George Berkeley, reafirma a doutrina nominalista segundo a qual os conceitos universais não fazem mais sentido. Ao serem mediados pela linguagem, os conceitos são, nada mais nada menos, do que *flatus vocis*, vãs tentativas de querer encontrar uma razão de ser para as coisas. O mundo da Metafísica que, no princípio, parecia corresponder à definição de Andronico de Rodes, ao tentar catalogar os textos de Aristóteles, como “o que está depois da Física”, passa a ser o *aqui* e o *agora*, o presente actual e a vida do *quotidiano* que de deixa atravessar pela Metafísica. A verdade está no pormenor do particular e não no universal desidentificado de tudo. Sem esse suporte da *vida concreta*: o *hypokeimenon* aristotélico, o “pedestal do ser” que faz com que tudo seja o que é, não haveria uma Física do movimento, da geração e do *dinamismo criador* da multiplicação das formas da natureza. Jankélévitch e os

⁴⁰² V.J., “Le bergsonnisme est donc un nominalisme déclaré, et l’on a eu bien raison d’en signaler les affinités avec la philosophie de Berkeley. Comme Berkeley, Bergson exclut résolument le fantôme d’une matière occulte ou neutre sans rapport avec notre conscience. La matière, alors même que nous croyons la concevoir absolument, n’est autre chose, nous le verrons, que perception pure, c’est-à-dire encore réalité spirituelle et présence effective; il en existe une intuition, quoique d’un tout autre genre que l’intuition purement spirituelle. Or, pour parler le langage de *Durée et simultanéité*, il n’y a intuition que de choses perçues ou perceptibles. Renonçons donc une bonne fois à tout «inconnaissable», à tout être de raison, à tout les *universalia* génériques de la connaissance par concepts. Pour les mêmes raisons le travail de la critique bergsonienne consistera à chercher ce qu’obtiendrait une conscience «non prévenue» (ce mot, si cartésien, est dans l’*Essai*) qui voudrait se purger des souvenirs accrédités en nous par l’habitude, le langage, les préjugés traditionnels (...) L’intuition de la qualité pure naît de cette purification, comme l’idole du néant s’évanouit pour quiconque a reconnu que la matière n’est ni un ὑποκείμενον (*hypokeimenon*) amorphe, ni une substance indéterminée ou indifférente à toute détermination. En ce sens, mais seulement en ce sens, le bergsonisme serait un «impressionnisme». L’Elstir de Proust veut lui aussi dissocier le senti et le su, dissoudre l’agrégat de raisonnements qui se substitue à la vision naïve des qualités. Ce que cette doctrine nous demande, c’est une sorte d’ingénuité philosophique, profonde à force d’être innocente et superficielle, et qui nous remettrait en présence des qualités immédiatement perçues.”, *H.B.*, p. 35.

artistas da “impressão” clamam-nos a *saber ver e saber ouvir*, encontrar o *espiritual* no aparentemente mais banal da vida, que requer uma aprendizagem “purificadora” onde aprendemos a ter uma “visão ingênua” e “intuitiva” dos objectos, o que Bersgon designa de *percepção pura*: uma série ininterrupta de *visões instantâneas*, como ele referiu em *Matière et mémoire*. No âmbito da Literatura francesa, Marcel Proust deve ser o mais impressionista dos escritores ou, pelo menos, aquele que mais se aproximou deste carácter *sensitivo* da “impressão” através das suas minuciosas e detalhadas descrições.

“A sebe deixava ver, no interior do parque, uma alameda orlada de jasmins, de amores perfeitos e de verbenas, entre os quais os giroflés abriam as bolsas frescas, de um rosado perfumado e sumido de um couro velho de Córdoba. (...) De repente parei, não pude mais mexer-me, como acontece quando uma visão não se dirige apenas ao nosso olhar, mas requer as percepções mais profundas e dispõe do nosso ser por inteiro. Uma rapariguinha de um louro arruivado, que parecia estar a regressar de um passeio e tinha na mão um sachô da jardinagem, observava-nos, erguendo o seu rosto semeado de manchas cor-de-rosa. Os seus olhos negros brilhavam e, como então eu não sabia, nem depois o aprendi, a reduzir aos seus elementos objetivos uma impressão forte, como não tinha, assim como se diz, “espírito de observação”, para poder destacar a noção da sua cor, durante muito tempo, cada vez que voltava a pensar nela, a recordação do brilho daqueles olhos apresentava-se-me imediatamente como sendo de um azul-vivo, visto que ela era loira; de sorte que, provavelmente, se ela não tivesse olhos tão negros – o que impressionava tanto pela primeira vez que a víamos – eu não teria estado, como estive, mais particularmente apaixonado, nela, pelos seus olhos azuis.”⁴⁰³

Jankélévitch ensina-nos que o *realismo do concreto* ou a *mística realista*, que se valorizava entre os pensadores russos, assinala o momento de reviravolta do

⁴⁰³ Marcel Proust, “La haie laissait voir à l’intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche du rose odorant et passé d’un cuir ancien de Cordoue (...). Tout à coup je m’arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s’adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d’un blond roux, qui avait l’air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de tâches roses. Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l’ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n’avais pas, ainsi qu’on dit assez « d’esprit d’observation » pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d’un vif azur, puisqu’elle était blonde : de sorte que, peut-être si elle n’avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu’on la voyait –, je n’aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus. ”, *À la recherche du temps perdu (I Du côté de chez Swan)*, Paris, Gallimard, 1999.

Romantismo para o Impressionismo francês e, desta maneira, justifica a enorme influência da Rússia em França. Não era somente a dança e os *Ballets Russes* que estreavam em Paris, no princípio do século XX, a mentalidade naturalista dos russos estava a ser transferida para a filosofia francesa. Era o começo de um caminho rumo à *Natureza*, à *Terra*, ao *Corpo* e à *Carne*⁴⁰⁴ que rejeita as filosofias dualistas e o problema da mente-corpo, por exemplo, de Descartes e de Espinosa. O espírito e a natureza encontram-se unidos e a Metafísica está integrada na “carne”, como adianta: “*É, com efeito, a pessoa em carne e osso, a vida na sua rude independência que surge, portanto, diante de nós e que se põe em movimento diante do nosso olhar intelectual, sem nenhuma mediação. A vida, tal como nós a vemos, diante de nós, todos os dias!*”⁴⁰⁵ Por esse motivo, ele coloca como precursor desta nova forma de pensar Léon Tolstoy, o verdadeiro sábio do *imediato*. Um pouco como, em Portugal, encontramos a figura de Alberto Caeiro, que brinca com a atitude do misticismo romântico alheado em fantasias muito aquém da verdadeira Vida: “*Tu, místico, vês uma significação em todas as coisas. / Para ti tudo tem um sentido velado. / Há uma coisa oculta em cada coisa que vês. / Para mim graças a ter olhos só para ver, / Eu vejo a ausência de significação em todas as coisas; / Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é não significar nada. / Ser uma coisa é não ser susceptível de interpretação.*”⁴⁰⁶

O crítico de arte Octave Mirbeau, um grande amigo de Claude Monet, esclarece que a noção de Natureza é muitas vezes ambivalente. Estar *em conformidade com a natureza* significa ter o “olhar límpido”, que não equivale a ter um olhar literal, superficial ou rude. O que nos é proposto é que aprendamos a ter uma *percepção pura*, sem estar corrompida pela educação que recebemos, desde criancinhas, que nos ensina o que é o Belo, do mesmo modo como aprendemos as regras da Gramática. A escola passa-nos “pré-conceitos” e cabe ao “artista impressionista” terminar com estas imposições, fazer uso do “*olhar virgem da infância*”, nas palavras de Baudelaire. A obra de arte deve realizar o encontro miraculoso entre o “olhar do artista” iluminado pela chama do seu entusiasmo, e a “natureza circundante”. Sendo assim, o pintor organiza e transfigura aquilo que já existe no mundo através de um sentido novo e

⁴⁰⁴ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “Ora bem, de Lucrécio a Nietzsche, de Nietzsche a Freud, a Merleau-Ponty e a Michel Onfray, de Spinoza a Deleuze e Guatari, o corpo tem razões, e pulsões, que a razão desconhece. O corpo é, finalmente, *a grande razão*.”, *Vedutismo*, pp. 34 - 35.

⁴⁰⁵ V.J., “C’est en effet la personne en chaire et en os, la vie dans toute sa rude indépendance qui surgit alors devant nous et se met en mouvement devant notre regard intellectuel, sans aucune médiation. La vie telle que nous la voyons devant nous tout les jours!”, *Sources*, p.13.

⁴⁰⁶ Alberto Caeiro, *Poemas*, Lisboa, Edições Ática, 1997, p. 80

peçoal. Mais do que simplesmente pintar a natureza das flores e árvores de um jeito literal, a finalidade seria aceder a uma nova visão, *nouveau regard*.⁴⁰⁷ Como Mirbeau era um grande defensor da Modernidade e dos jovens talentos, dedicou uma série de artigos (reunidos na colectânea *Combats esthétiques*) à promoção do Impressionismo, criticando a perspectiva académica dos Salões de Arte e o que entendiam por Belo Ideal. O seu contributo fundamental ajudou a catapultar a carreira dos jovens, dado que relativizava as normas do bom-gosto em voga e conseguia convencer os leitores da importância de uma *nova atitude* e uma *nova percepção* da arte e da vida. Claro que, para erguer o Impressionismo ao estatuto que lhe era merecido, denegria todas as outras “correntes vanguardistas” que caminhavam no sentido oposto. No seu prisma, distanciavam-se do concreto e fugiam para um mundo de sonho fantasmagórico. Eram somente “cabalismos” e “simbolismos”, oriundos da vertente mais esotérica da estética dos pintores *pré-raphaélitas*, que ainda mantêm a ligação com o Romantismo e com revivalismo da “poesia cavaleiresca” da época medieval.

O Impressionismo antevendo uma desagregação da consciência alheada por imagens e símbolos, convoca-nos a um *retorno* sobre nós próprios e sobre o mundo da vida. A filosofia impressionista não marca um “corte” com o realismo vivido e as suas sensações primárias. O advento das chamadas “correntes vanguardistas” que se constituíam sob o arauto do Simbolismo (o Surrealismo, o Futurismo...) segue a célebre afirmação clássica “*ut pictura poesis*”, que pode ser interpretada como um princípio de similaridade entre a Pintura e a Poesia do período moderno. As relações entre ambas as artes estreitam-se bastante, renovando as experiências poético-pictóricas de alguns poetas dos períodos do Maneirismo e do Barroco, como o comprova a tentativa de fusão da expressão literária com a plástica nos caligramas de Apollinaire. A afinidade entre estas duas artes já fora mencionada, ao longo da Antiguidade Clássica por Plutarco, que baseava tal comparação no facto da Pintura e da Poesia serem “*imitações da natureza*”, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da História da Arte. A verdade é que, para as vanguardas modernistas, a pintura (inspirada na poesia de Baudelaire) é mais um *devaneio* lírico, irracional ou supra-razional e uma simbolização *mística* do que uma Estética da Natureza. “*Ut pictura poesis*”, a pintura e a poesia procedem uma da outra, mas o problema é que ambas, no Simbolismo, já se distanciaram do mundo concreto. Segundo os jovens impressionistas, *viver e conviver* ao ar livre e em contacto

⁴⁰⁷ Pierre Michel, *Les combats de Octave Mirbeau*, Presses Univ. Franche-Comté, 1993, p. 151.

com a natureza assume-se como o ideal estético máximo, por isso Jankélévitch considera que o Impressionismo, esse sim, é uma “*imitação da natureza*”, que se fundamenta num *Sensacionismo* e afasta-se de todos e quaisquer Vanguardismos e Simbolismos. Apesar de ter absorvido as correntes filosóficas e literárias do *fin de siècle*, o grupo impressionista não se alimentava de “signos”. Os conflitos que resultam do contacto com a realidade vão ser transpostos para a tela e as imagens serão a sua “linguagem” que pretende esboçar versões do *impalpável* e do *reino do inefável*... A sensação de *brevidade da vida* vista nesses quadros apressados, materializava a subtilidade dos novos cânones estéticos, sem a preocupação da *simbolização* ou da “representação do objecto”, mas a procura da *invariável* de Husserl, da *essência* ou da *energia*, o *inalterado* e a *autenticidade* das coisas. O que é invivível aos olhos, vê-se pelo coração e sente-se numa vivência não-falsificadora do real, partindo-se do pressuposto de que as percepções do pintor eram a bússula fiel para encontrar esse âmbito essencial da vida.



Auguste Renoir, *Baile do Moulin de la Galette*, 1876.

Entre os impressionistas, mais do que a natureza, a questão do *tempo*, do *movimento* e do *instante* é que vão ser o elo de ligação entre todos os novos artistas. A pintura deixa de estar relacionada com a questão do “espaço” e passa a introduzir o “tempo”. A filosofia de Bergson deixou evidente esta questão, quando explica que a realidade à nossa volta não se define em exclusivo pelos seres materiais, objectos ou entes que habitam um “espaço” e que dizem respeito à “extensão”. A vida gera-se num *continuum*, ou seja, num *fluxo* que se dá no “tempo”, de maneira que toda a realidade é

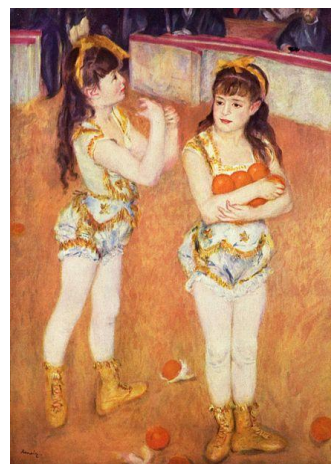
feita da mobilidade de seres, os trauseuntes que observamos nos quadros de Claude Monet. A pintura exprime-a no quotidiano de relações, vejamos as pessoas, o convívio de amigos, as festas e a dança, na imagem de Auguste Renoir. A troca de olhares, os risos e brincadeiras, os bailes e os pequenos acontecimentos sociais, enfim, a *banalidade da vida* torna-se especial aos olhos dos pintores. Além de Renoir, havia outro jovem talentoso, Edgard Degas, que parecia divergir dos seus pares acerca da pintura exclusiva da natureza e destacava sobretudo a figura humana. Degas mantinha uma certa rivalidade com Claude Monet e a sua concepção da pintura paisagista “*en plein air*”. O seu *studio* eram os bastidores dos teatros e salas de espetáculos. Nele poderemos salientar a maravilhosa agitação da dança e a alegria contagiante dos humores despertados pelas sensações do *efêmero* visto sob a perspectiva das artes dramáticas e performativas. No ensaio de Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, de 1863, a tendência da Modernidade é justamente esta busca da beleza na instabilidade do *efêmero*, como ele próprio indicava: “*A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, uma metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.*”⁴⁰⁸



Edgar Degas, *A Estrela*, 1878.



George Seurat, *O Circo*, 1890.



A. Renoir, *Acrobatas*, 1879.

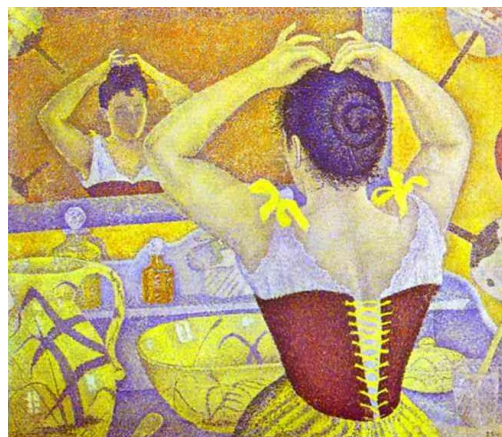
O quadro da “*Estrela*”, a *prima-ballerina*, pela imediatez dos seus gestos, não apresenta um significado fixo ou estabelecido. Qual é a sua finalidade? O que representa? A bailarina em si mesma não interessa ao pintor, no fundo, uma desconhecida para o espectador. O que é fascinante é a ovação do público que

⁴⁰⁸ Charles Baudelaire, “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.”, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885, § 70.

poderemos pressentir quando ela é saudada com veemência. A menina rodopia e concentra todas as atenções na delicadeza da sua coreografia que é vivida e recriada cada vez que o espectáculo entra em cena. Degas amava a novidade da *performance*, as sensações que daí decorrem. A dada altura, os seus famosos desenhos em pastel assemelham-se à fotografia, porque tentam apreender o *imediato* e o *irreversível*. Imitam postais ilustrados, *momentâneos*, que nos fazem participar de um pequeno instante. A tela pequenina era um “slide” retirado de um longo diaporama, que imita a série de imagens que se encadeiam nas películas fotográficas. A noção de *movimento interno e contínuo* alimentado pelas mudanças de fisionomia dos personagens, que cada momento novo proporciona, talvez seja um dos conteúdos mais próximos do que se convencionou designar de Modernidade. A obra de arte liberta-se das emoções egotistas e daquela predisposição emotiva ou expressionista de um excesso ou explosão de sentimentos arrebatadores. As telas são uma evocação do *transitório* sem emocionalismo, ainda que possam provocar em quem as contempla um saudosismo ou uma melancolia. A consciência da realidade que se modifica todos os dias, a urgência do tempo que caminha para o futuro e deixa soçobrar as coisas envelhecidas e caducas num total esquecimento...



Plinio Nomellini, *Mezzogiorno, o Meio-dia*, 1912.



P. Signac, *Mulher usando um espartilho*, 1893.

A corrente criativa dos impressionistas foi contagiando os artistas, cada qual com a sua própria interpretação do que entendiam por “impressão”. O *Pontilhismo* e o *Divisionismo* seriam reformulações a partir das ideias iniciais que, baseando-se na noção de movimento pictórico, pretendiam criar atmosferas ainda mais dinâmicas e

fulgurantes. George Seurat e Paul Signac, no lugar dos traços fugidíolos, colocavam pontos coloridos em sucessivo contraste. Olhados isoladamente, os pontos pareciam fragmentados e incompletos, só funcionavam em conjunto por um “truque óptico” de distanciamento. Ao perto, nada significariam, mas de longe transformam-se em silhuetas que se mexem e pululam, no quadro do *Circo*, no galope do cavalo, nos saltos dos acrobatas e nas gargalhadas dos palhaços. A atmosfera geral vibra na velocidade que nos é sugerida pela “*image-flux*”. O pequeno grupo dos *divisionistas*, que se reuniu em Itália, transmitia a mesma sensação evanescente e usava essencialmente grandes luminosidades, o maior brilho possível, como se as telas estivesse irradiadas pela luz solar directa. O grande iluminador francês Paul Signac, que adorava os tons chocantes de amarelo (como se observa na tela da “Mulher usando espartilho”) encontra a sua correspondência no italiano Plinio Nomellini, na hora do *Mezzogiorno*, o *Meio-dia* que se torna a hora privilegiada da pintura impressionista, onde a luz do sol incide de forma mais intensa.

Este mundo das “impressões” quer-se vivo e vitalista e seria de esperar que a Vida, na sua força genésica, não sobreviva num sistema de “signos” semelhante ao dos poetas vanguardistas do Simbolismo. Nesse aspecto, os jovens impressionistas vão aproximar-se mais do pensamento e da poesia oriental, que tem um estilo mais naturalista que se identifica com natureza. Durante este período, o comércio e a vinda de muitos produtos do estrangeiro, mesmo as duas Feiras Universais que tiveram lugar em Paris, a de 1880 e a de 1900, deram a conhecer muitas facetas da vida do Oriente que entusiasmarão os impressionistas. A grande maioria dos pintores apreciavam o Japão e o Budismo, o sentido da pureza das formas e da simplicidade dos gestos, como vemos nos desenhos e gravuras, no seu estilo de vida mais intimista, no vestuário, na religião xintoísta mais ligada à natureza, etc.⁴⁰⁹

Comenta Roland Barthes em *L’empire des signes*, que a *vida oriental* mantém uma ligação diferente com arte em comparação com o Ocidente. Vejamos o caso da Poesia, por exemplo, nos *poemas haiku*, o intérprete participa do poema enquanto está a lê-lo, constrói-o e integra-o na sua pessoa. O poeta distancia-se do simbólico, foge de interpretações, de metáforas ou de *nuances* veladas... Ele não se apoia numa linguagem

⁴⁰⁹James H. Rubin, “D’après Theodore Duret, c’est la clarté et la saturation des couleurs, que les impressionnistes ont prétendument prises dans la réalité, et que les estampes japonaises ont aidé à imposer. Dans ces mêmes estampes, on trouvait aussi des simplifications radicales, aussi bien la conception de l’espace que dans la présentation des formes familières.”, *Introduction*, in Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre, *Impressionnisme et littérature*, Université Roen, Havre, 2012.

suggestiva que implica uma decifração ou um caminho de desvelamento. Os signos passam a valer para si próprios e adaptam-se ao sujeito, sem haver necessidade de nos reencaminharem para uma entidade extrínseca. Isto significa que, para os orientais, os signos não apontam ou são indicativos de um acontecimento exterior àquele que está a ocorrer naquele instante específico. Dos simbolistas franceses, Stéphane de Mallarmé deve ter sido o que mais se inclinou para este *japonismo*, daí o título póstumo da sua colectânea ter sido designado por “*Vers de circonstance*”, versos e pequenas indicações que são fragmentários, *pseudo-impromptus*, como sublinha a investigadora Marian Zwerling Sugano acerca do ocasionalismo, do sentido do oportuno, do instante e da ocasião na monografia *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*.⁴¹⁰ As trivialidades, os pensamentos soltos que nos assaltam o espírito, os pequenos recadinhos entre amantes, felicitações, demonstrações de carinho, reflexões sobre a existência humana, sobre Deus, etc. caracterizam a atmosfera dos *bilhetes* e *postais* que se trocam entre amigos e conhecidos. Com a evolução do estudo dos *haiku*, Mallarmé começa a descentrar-se da posição subjectiva do indivíduo, subtrai o “eu” aos seus versos, elimina até o ponto de vista pessoal, para que o verso se torne mais directo e objectivo, mais imediato no essencial do instante, tentando recriar uma experiência de sensação e de impressão numa “poética pictórica”.⁴¹¹ É de notar que, no Japão, “o império do signo” torna-se mais propício a manifestar o efémero, porque o seu significado flui naturalmente sem uma ordem rígida. Se prestarmos atenção, veremos que o pensamento do Oriente “des-constroi-nos” com o mesmo efeito desconstrutivo e surpreendente que Baudelaire e Mallarmé suscitaram nos finais no século XIX. Os recortes e a sintaxe da língua fazem com que o homem se questione, abanam os seus alicerces e sua identidade, abrem as portas a uma outra forma possível de se posicionar enquanto sujeito. A língua japonesa manifesta ainda o *frisson* da novidade, que concilia o “convencional” de uma língua usada em sociedade, com o “irreverente” do carácter artístico do seu alfabeto. A grafia de caracteres muito desenhados exprime um gestualismo, muito especial, que marca o sentido da *passagem* evanescente das coisas que se tentam captar nesse *gesto*. O fluxo da passagem do tempo, que passa pela alma, roça a tristeza sem se fixar nessa melancolia. Alheia aos “simbolismos”, a poesia oriental enquanto forma *sapiencial*, evita estimular o *delírio poético* ou o *humor gótico*

⁴¹⁰Marian Zwerling Sugano, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University, 1992.

⁴¹¹Jan Walsh Hokenson, “3. Symbolism and japoniste contexts”, *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867- 2000*, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

que se lia em Baudelaire ou Edgar Allan Poe. No Oriente, o homem renasce como o “sol nascente” num novo horizonte, confiante de que o sol se põe todos os dias e que, na manhã seguinte, retorna para dar continuidade à vida. Arriscariamos afirmar que ultrapassa a melancolia da evanescência toda a vez que se refugia na beleza da natureza.

E os impressionistas compreenderam isso muito bem... As obras que nos deixam, provocam nos espectadores uma sensação espiritual de fusão com o cosmos. Apaixonaram-se pela rebeldia dos poetas franceses, *les enfants terribles*, que instauravam um novo paradigma artístico, todavia, foram precursores de um “modo de viver” que era mais oriental do que ocidental. Sentiram a fluidez do pensamento oriental correr pelas suas veias e transporam essa nova espiritualidade para as suas telas. Como tão bem resumiu Camille Mauclair nas suas reflexões: “*O Impressionismo é uma arte onde aquilo que designamos de intelectualidade, no sentido estrito literário, uma arte dos pintores que não admitem mais do que a visão imediata, repugnando a filosofia e os símbolos, e considerando a claridade, o pitoresco, a observação viva e espiritual, a antipatia pela abstracção, como qualidades fundantes da arte francesa.*”⁴¹²

O apaziguamento que os impressionistas encontram nas paisagens serenas e nos pequenos recantos da natureza, em vez de os fazer sucumbir a uma *arte da sombra*, das trevas do Romantismo ou do Hermetismo simbólico, transportam-no para a *contemplação espiritual*. O naturalismo fotográfico de algumas pinturas cria a mesma ambiência que encontramos nas gravuras e nos desenhos orientais.⁴¹³ Quando olhamos as gravuras japonesas não caímos em depressão ou em estado de neurastia, tão cara aos pensadores neo-românticos e simbolistas, o artista contemplativo vive a sensação “agridoce” da nostalgia que mistura a alegria e a tristeza. No primeiro momento em que o *marchand* de arte Paul Durand-Ruel viu os quadros dos impressionistas, disse que se sentia “acariciado no seu olhar” pelas telas. As imagens excitavam a sua retina e os seus olhos alegravam-se e ficavam consolados com a harmonias e as cores que se manifestavam na pintura. No seu texto de 1873, *Recueilles d'estampes*, cuja introdução foi redigida pelo seu amigo Armand Silvestre, os dois descrevem esta “experiência

⁴¹² Camille Mauclair, “Le Impressionnisme est une art où c’est qu’on appelle l’intellectualité au sens strictement littéraire, un art des peintres n’admettant guère que la vision immédiate, répugnant à la philosophie et aux symboles, et considérant la clarté, le pittoresque, le observation vive et spirituelle, l’antipathie pour la abstraction, comme les qualités foncières de l’art française.”, *L’Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l’Art ancien et moderne, 1904, pp. 19-20.

⁴¹³ James H. Rubin, “Pour signifier la modernité, les impressionnistes ont mis l’accent sur une vision nouvelle grâce aux thèmes tirés de la vie contemporaine, aux couleurs claires évoquent l’observation en plein air, et aux point de vue et aux compositions évoquant l’art japonais ou le naturalisme photographique – tous deux phénomènes nouveaux et modernes.”, Introduction, *Impressionnisme et littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 8 - 9.

estética” exótica que lhes provocava o “impressionismo”, o modo como os quadros apelavam à percepção sensível, e como a intensidade da *cor* e da *luz* se destina às sensações, ao despertar das sensações profundas, e não visa nenhum tipo de raciocínio. A mente fica toldada pela beleza, cala-se e simplesmente deixa-nos *sentir*... “Calar a mente”, um objectivo *Zen*, que se aplica bem à estética impressionista.

O Impressionismo foi um movimento ligado à Pintura e, por conseguinte, não faz muito sentido falar de uma “literatura impressionista” ou de “escrita impressionista”. O mesmo não poderemos dizer a respeito do Simbolismo, onde se percebe a conexão directa e a dependência entre a poesia e a pintura. Na verdade, os impressionistas viveram acima de tudo a *exaltação da imagem* e, mais do que um reflexo da poesia e da mentalidade da época, eles próprios determinaram um novo modo de pensamento. Dessa maneira, talvez seja mais correcto considerarmos que o modelo da pintura e as temáticas abordadas pelos artistas é que transitaram *da pintura para a poesia*, e não da *poesia para a pintura*. Claro que se torna importante compreender sempre o contexto histórico que levou ao surgimento do Impressionismo, as correntes filosóficas ou literárias que pululavam naquela época, o facto é que o Impressionismo começou verdadeiramente consigo mesmo. O seu carácter *performativo* fá-lo pôr em cena o visual, salientando as cores e as formas, em vez de descrever as paisagens que retrata. Neste sentido, não apresenta uma finalidade descritiva, dado que pretende somente salientar um *ponto de vista*, uma *perspectiva* sobre a realidade através de pinceladas, de truques de percepção (gestualismo, pontilhismo, divisionismo, etc). O que está em causa é sempre a *visão directa*, no lugar de uma interpretação ou de uma leitura simbólica, como vimos. Sintoma de uma crise profunda na noção de “representação” e na noção do “sujeito”, o Impressionismo, na pintura, obrigará as outras artes, particularmente a Literatura, a posicionar-se em relação a ele, e não o contrário.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Moshe Barasch, “In the critical literature, impressionism is frequently treated as a ‘painter’s art’, an art that embodies specific pictorial values, and is devoted to them alone. This means, in fact that, on one hand impressionism is considered to be largely detached from other, nonpictorial domains, such as literature, philosophy, and science, and on the other, that the impressionist’s work concentrated on painter’s actual performance, and was thus detached from any theoretical reflection even on itself.”, *Theories of Art, From Impressionism to Kandinsky*, Routledge, 2013, p. 11.

1.2 O devaneio simbolista e a fantasia da “representação”

*O indizível é sobretudo um convite a dizer e a redizer sem fim,
um apelo sempre renovado à comunicação. Numa palavra:
tudo está por dizer, sobretudo aquilo que já foi dito!*⁴¹⁵

Vladimir Jankélévitch

Entre o *Impressionismo* e o *Expressionismo* havia um movimento singular, o *Simbolismo* proposto por Jean Moréas em 1886, que seguia a mesma linha de Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud na sua luta contra as convenções poéticas e reprimendas sociais. Juntamente com Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Paul Valéry, Albert Samain e muitos outros, Moréas baptiza-os de “simbolistas”. Esses poetas iriam, de vez em quando, compartilhar temas correspondentes às estéticas de Schopenhauer e de Nietzsche, recusam-se a deixar morrer o Romantismo e insistiam nesse lado oculto e esotérico da realidade. *“A este mundo considerado demasiado concreto, a geração simbolista substituiu-o, no fim do século, por uma paisagem introspectiva que se dava às projecções mentais do artista, marcando assim o regresso do neoplatonismo na pintura.”*⁴¹⁶ – Assim nos introduz o Simbolismo, a investigadora Claudine Gramont, no seu interessante estudo sobre a pintura paisagística dos impressionistas. O concreto do Realismo e do Impressionismo iludiam o espectador com imagens claras, coloridas e límpidas, argumentavam os simbolistas, daí que era preferível procurar a essência escondida para além da “aparência” dos objectos. Os jovens inexperientes “impressionistas” corriam atrás de um “mito” que os fazia acreditar que poderiam alcançar um “olhar virginal” e uma visão primordial que, de facto, se tornava ingénua. A evidência e a luminosidade, nos quadros de Monet e Renoir, descreviam a “aparência” exterior das formas e das superfícies dos objectos, desconhecendo o sentido que está por detrás dessa imagem. A verdade (*aletheia*) exigia um “desvelamento”, segundo as antigas Religiões dos Mistérios, dos véus e das películas da ignorância que cobrem os nossos olhos como escamas, o que justifica o esforço de uma ascese por

⁴¹⁵ V.J., “L’indicible surtout est une invitation à dire et redire sans cesse, un appel toujours renouvelé à la communication. D’un mot: tout est à dire et surtout ce qui a déjà été dit! ”, *J..N.S.Q., Tome I*, p. 59.

⁴¹⁶ Claudine Gramont, “À ce monde estimé trop concret, la génération symboliste substitua à la fin du siècle un paysage introspectif qui s’accordait aux projections mentales de l’artiste, marquant ainsi le retour du néoplatonisme en peinture.”, *Le Grand Atelier du Midi*, Paris, Adagp, 2013, p. 134.

entre a *natureza escondida*. A arte simbólica contribuía para expor ideias e o mundo interior de representações mentais que se transferiam para o papel com uma preocupação gnosiológica.

Valery Bryusov⁴¹⁷ inspirado pelo grande poeta Konstantin Balmont, de quem roubou a musicalidade dos versos, apoiava os simbolistas franceses e teria sido responsável pelo florescimento do Simbolismo na Rússia. No grupo de intelectuais constavam Vyacheslav Ivanov, Alexander Blok, Andrei Bely, Jurgis Baltrusaitis e Alexander. Tanto os poetas franceses, como os poetas russos, mantinham um intercâmbio de ideias muito dinâmico, liam e comentavam os textos uns dos outros. Bryusov apreciava tanto Baudelaire que se inspirava nele quando estava a planear os seus trabalhos. Ninguém saberá localizar, ao certo, se o Simbolismo teria começado em França, com Baudelaire, ou nas terras de leste, inspirado primeiramente por Edgar Allan Poe. Acaba por ser um *Zeitgeist* que pairava no imaginário dos finais do século XIX. Como a filosofia russa se envolveu com a Teosofia e a Gnose, o Vitalismo das forças da natureza estava impregnado pelo espírito do Xamanismo ancestral e pelo pensamento oriental desenraizante que aspirava a *estar fora do corpo* e fora do mundo físico. Konstantin Balmont dedicara-se ao estudo e à tradução de uma série de textos orientais, entre os quais os poemas *haiku* japoneses, as *Upanishads*, a vida de Buda, os mitos e lendas do folclore russo, e todo um imaginário de símbolos religiosos que acompanham estas tradições. Jankélévitch no seu projecto de uma *filosofia da impressão* visa o tal *misticismo realista* e considerava que a postura dos simbolistas russos poderia degenerar num transcendentalismo e num subjectivismo que se distanciava da vida. Algumas doutrinas e teorias pouco credíveis, em nada tinham haver com a existência humana, remetendo para símbolos que perdiam até a sua função simbólica e já não indicavam coisa nenhuma. O *reverso onírico* da vida, mais mental do que real, crescia a partir do momento em que as fronteiras da consciência se alargavam a um reino interpretativo de imagens e quimeras sem senso.

O estabelecimento da Psicanálise, em 1890, com os textos de Sigmund Freud

⁴¹⁷Simon Alexander Morrison, “Valeriy Bryusov, the virtual founder of the Russian Symbolist movement, made this hierophantic pronouncement in his 1905 essay ‘The Holy Sacrifice’ (‘Svyashchennaya zherta’): *We demand of poet that he should constantly offer up his ‘holy sacrifices’, not only in his verses but in every hour of his life, every feeling: in his love, in his hatred, in his achievements, and in his failings. Let the poet create not his books, but his life. Let him keep the altar flame unquenched like the Vestal fire, let him make it burn like mighty bonfire having no fear that his own life will be consumed within in. On the altar of our divinity we fling – ourselves. Only a magnus knife, even as it cups open the chest, gives one right to be called poet.* The statement’s quasi-religious imagery captures the spirit of the Symbolist quest to free art from utilitarian aims and fuse art with life.”, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, 2002 p. 184.

sobre a ciência da alma e o seu método terapêutico da hipnose, parecia fazer crer que os “sonhos” escondidos no Subconsciente e Inconsciente, traziam as respostas e a “chave oculta” que o homem necessitava para a revelação do seu destino individual. Os segredos descobertos por símbolos oníricos, pressupunham uma “interpretação” complexa através de um caminho de *sombras* codificado. O artista simbolista aventurava-se a tactear na escuridão da alma e tentava ouvir a “voz da Musa” ou do “Anjo” que murmura um *segredo*, como podemos ver na tela de Cézanne. Muitos anos depois, o Simbolismo das elites intelectuais francesas e russas iria contribuir para o *Manifesto Surrealista* de André Breton em 1924. O último dos “ismos” a fazer uso da arte simbólica que encontraria, nestes primeiros simbolistas, toda a liberdade artística que almeja. Mais do que nunca a criação se afastará da “representação” da realidade e converte-se numa *transfiguração*. Ao artista, tudo é permitido com a intenção de transmitir a sua interioridade, sem regras e normas académicas: pintar imagens desconexas desprovidas de significado ou de uma relação coerente, pintar coisas impossíveis não-realistas, proceder a uma “escrita automática” com alteração da sintaxe e da ordem das palavras... Nenhuma censura ou proibição lhe fará frente, na medida em que a arte é concebida como um sonho que não tem lógica, onde o artista comporta-se como se estivesse a dormir, aceitando o que lhe vem à consciência.⁴¹⁸



Paul Cézanne
O beijo da musa, 1860.



Alphonse Osbert
Visão, 1892.



Max Ernst
Quiétude, 1929.

A reprodução do ambiente do consultório do psicanalista, com o paciente

⁴¹⁸ Bruce Elder, “Surrealism, Breton claimed, was a movement that had emerged from the hypnagogic borderland between sleep and waking, where the reverie dismantled rational control of the stream of thought.”, *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 2013, p. 276.

reclinado numa poltrona, vemo-lo na obra de Max Ernst *Quiétude*. O homem fecha os olhos para o mundo exterior, abre os “olhos interiores” e despeja, digamos assim, os conteúdos indecifráveis e as “visões” do seu Subconsciente, que pressentimos na aura esfumada da pintura de Alphonse Osbert. Esses conteúdos aparecem numa “sopa de letras” ou numa lista interminável de símbolos, associações livres de coisas fragmentadas e dissociadas. A criatividade possui uma insanidade latente, quanto mais criativo, mais louco e fora dos padrões do que se considera normal. A transfiguração da obra tem um efeito “catártico” e de metamorfose, tanto no artista como no público, e consegue libertá-los de *tabus* e fazê-los sentirem-se mais genuínos. Uma abordagem da vida excêntrica, “fora do centro”, com uma arte “sem máscaras”, em maior conformidade com a alma escondida.

A partir dos simbolistas, a *filosofia do concreto* dos pensadores vitalistas e da pintura impressionista era analisada com desconfiança. O Impressionismo ludibriava-nos com a sua aparente visibilidade que ocultava outros mundos de significado. “*O homem passa através de florestas de símbolos*”, no verso de Baudelaire, institui a *metáfora* como palavra de ordem. Um mundo de “correspondências” cujo aspecto simbólico é interpretado por uma hermenêutica de *evocações, sugestões, alusões* de natureza oracular, recordando o Oráculo de Delfos “*nada diz, nada esconde, apenas indica...*”⁴¹⁹ Jankélévitch elucida-nos ao dizer: “*O homem passa “através de florestas de símbolos”, ou seja, entre coisas que são, cada uma, para além delas mesmas, e que não são tudo o que dizem significar. Tudo aquilo que é percível é alegoria, alusão ou hieróglifo.*”⁴²⁰ Nesta situação, o principal procedimento simbolista era usar discretas sugestões ao invés de precisas declarações (bane-se a retórica) e evocam-se os humores e sentimentos através de uma magia de palavras e sons repetidos, da cadência do verso, da musicalidade e da inovação métrica.

| | |
|---|---|
| <i>La Nature est un temple où de vivants piliers</i> | <i>Comme de longs échos qui de loin se confondent</i> |
| <i>Laissent parfois sortir de confuses paroles;</i> | <i>Dans une ténébreuse et profonde unité,</i> |
| <i>L'homme y passe à travers des forêts de symboles</i> | <i>Vaste comme la nuit et comme la clarté,</i> |
| <i>Qui l'observent avec des regards familiers.</i> | <i>Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.</i> ⁴²¹ |

⁴¹⁹ Heraclito, DK, frag. B 93.

⁴²⁰ V.J., “L’homme passe «à travers des forêts de symboles», c’est-à-dire entre des choses qui sont chacune au-delà d’elle-même et qui ne sont pas tout ce qu’elles signifient; tout ce qui est périssable est allégorie, allusion et hiéroglyphe.”, *D.M.*, p. 14.

⁴²¹ Charles Baudelaire, “Correspondances”, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1975.

– Mas como poderá o homem “falar” dessa natureza enigmática que se esconde atrás da “aparência” do realismo impressionista? Como representar o *irrepresentável*? Como exprimir o *inexprimível*?

Na literatura, os aventureiros Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel, Proust, Aragon, Claude Simon, Michaux, entre tantos outros, pela autenticidade e pela atenção à *palavra* e pelos seus percursos de vida, muitas vezes sem rumo definido, abriram o caminho de uma nova era... A vanguarda literária não se cinge, no *fin de siècle*, a uma única “escola” ou tendência determinada. A verdade é que foi um denominador comum a diversos *ismos* que andaram no ar durante vários anos, por isso o internacionalismo e anti-tracionalismo acabam por ser os dois lemas mais evidentes da modernidade europeia. O primeiro implica o segundo, já que o internacionalismo pressupõe não o conhecimento universal da obra numa massificação, mas a extensão ecuménica do espírito e de certas normas válidas para todos. E daí advém, por reflexo, o desdém pelas heranças e os rituais, tanto no que se refere aos temas inspiradores como à sua forma de expressão. O credo da vanguarda são os seus “manifestos”, as efusões dos artistas que, no lirismo dos versos, fazem desabafos eriçados de veemências combativas. Os poetas e artistas provocaram uma revolução no mundo da linguagem através de uma “literatura experimental”, agitaram os alicerces do convencional e não permitiram nunca a posse do que é dito: ninguém pode dominar o mundo da linguagem e dos signos. A Modernidade afastando-se da poesia e do “romance clássico” cria o “romance moderno”. Os magníficos Marcel Proust e James Joyce, sem esquecer o *nouveau roman*, reconheceriam no poder dos signos, um modo indirecto de significação através de uma escrita que tenta ser uma descoberta da realidade e da vida. A acto de escrever vibrava como uma apologia da novidade, cuja *originalidade* é mais relevante do que a perfeição.

Assim como aconteceu com os românticos alemães, os *simbolistas* e *modernistas* fecham o século XIX e abrem o século XX fazendo um crivo da tradição anterior. Durante este período, desmantelava-se o academismo das cidadelas de intelectuais pela subversão dos seus princípios e dessa degeneração nasce a *inovação*. O

Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optámos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

*A Natureza é um templo onde os vivos pilares
Deixam, por vezes, escapar palavras confusas;
O homem por aí passa, por entre florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.*

*Como os longos ecos que, de longe, se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.*

único pretexto que o homem tem para escrever é para “escrever-se a si próprio” e revelar o seu mundo original, afirmar coisas que ainda não tinham sido ditas e dizê-las de uma forma diferente. Antigamente, os artistas vangloriavam-se de trazer novos matizes e variantes para os temas e conflitos tradicionais: vestiam com as roupagens, da sua época, as mesmas personagens e os mesmos sentimentos, delineavam um círculo fechado nessa mesmidade. O que constitui a essência da arte da vanguarda é o *novo*, a *surpresa* e a *estranheza*! Mas não confundamos a mera “novidade” com a “originalidade”, o original provém do fundo mais profundo da alma humana, transparece o encanto secreto de uma ideia indefinível através de uma idealidade sugestiva e misteriosa. Os artistas “novos” são os mais populares. Os “originais” raramente vêm a sua obra atingir a popularidade em vida, embora atravessem o peso do tempo pela intemporalidade da sua obra de arte.

A filosofia jankélévitchiana aponta-nos o discurso poético como o elemento essencial que permite ‘salvar’ a possibilidade de *expressão autêntica* que não está cativa nas normas sociais. Ao homem resta-lhe a capacidade de “indicar” e de “apontar”, não pode falar senão poeticamente daquilo que viveu e experienciou, dissertando *metaforicamente* e aludindo com *símbolos* e *imagens*.

(...) a poesia é uma Palavra que é em si mesma um acto, uma palavra perigosa e apaixonada.

(...) o poeta significa pelo exemplo e não pela dissertação.

Podemos dizer do poeta aquilo que Bergson disse do herói e do santo:

os heróis não fazem conferências sobre o heroísmo, mas é a sua vida heróica que traduz a sua mensagem e que se presta somente pela eloquência dos actos; do mesmo modo que o santo persuade a sua época não pontificando, mas fazendo e vivendo: a sua pessoa e o brilho da sua presença é que são a lição de santidade.

Bergson esqueceu os poetas! Mas Henri Bremond não se esqueceu deles...

Assim como Santa Teresa é uma mulher de acção e uma mística, não uma escritora ou um membro da Sociedade de Letras, assim como o poeta é o contrário de um ‘autor’ e move-se entre os homens pela inteireza do seu ser.

*Somente o dizer, nele, é uma maneira de ser, o ‘dizer’ é em si mesmo um ‘fazer’.*⁴²²

⁴²² V.J., “(...) la poésie est une Parole qui est elle-même un acte, une parole dangereuse et passionnée. (...) le poète signifie par l’exemple et non par la dissertation. On pourrait redire du poète ce que Bergson disait du héros et du saint: les héros ne font pas conférences sur l’héroïsme, mais c’est sa vie héroïque qui est tout son message, et qui prêche par la seule éloquence des actes; et de même le saint persuade son époque non pas en pontifiant, mais en faisant et en vivant: c’est sa personne et c’est le rayonnement de sa présence qui est la leçon de sainteté. Bergson avait oublié les poètes! Mais Henri Bremond, lui, ne les avait oubliés... De même que sainte Thérèse est une femme d’action et une mystique, non point un

Em concordância com o que Henri Bremond escreveu na sua obra *Prière et poésie*, Jankélévitch salienta a afinidade natural entre a “inspiração poética” e os “estados místicos” num discurso que se torna uma “experiência” que se vive a si mesma através do entrecruzamento da linguagem com a vida interior. Ao apoiar-se nos grandes da poesia, Baudelaire, Mallarmé e Valéry que deram uma continuidade aos grandes místicos dos séculos XVI e XVII e às almas rebeldes do romantismo, a palavra pode ganhar vida própria e uma nova significação, onde o “dizer” é em si mesmo um “fazer” que se transforma numa linguagem performativa capaz de falar da realidade vivida de um modo substancial.⁴²³

No fim do século XIX, a *poesia simbolista* dos escritores *avant-garde* trouxe um novo fôlego, no momento em que se recusaram a espelhar a sociedade como ela se deseja ver, e “desarranjaram” essa imagem, rompendo o contrato com o público burguês. Baudelaire, Flaubert e Zolá chegam mesmo a sofrer processos judiciais, naquela altura, pelo seu descaramento. O facto é que todo o contexto histórico, daquela época e nos anos vindouros, vieram a comprovar que os seus trabalhos poéticos alteraram para sempre a “representação” na arte e na literatura mundial. A nova liberdade de criação do artista dá vida a símbolos e evoca realidades imagéticas não-existentes, em que a “representação” não precisa necessariamente de ter uma “referência” ou ser verdadeira, afirma-se a si mesma *per se*, vale por si e subsiste enquanto *sonho*... A *fantasia* faz-se soberana em detrimento da razão clássica e a palavra torna-se *poema, diálogo, fábula e música*, na frase de Paul Verlaine “*De la musique avant toute chose*...”. A beleza e o encantamento têm primazia sobre a realidade e sobre a verdade. A Estética não exige sequer um significado e sobrepõe-se à própria Moral... Nestes novos preceitos simbolistas, não poderemos reconhecer a própria ideia do Surrealismo? A “escrita automática” ao tentar exprimir aquilo que nem a própria mente tem consciência, esvazia os enunciados de sentido e desmorona a possibilidade de uma lógica e de uma linguística.

Michel Foucault, na sua obra *Les mots et les choses*, escreve um capítulo a

écrivain ni un membre de la Sociétés des gens de lettres, de même le poète est le contraire d’un ‘auteur’ et il agit sur les hommes par son être tout entier. Seulement c’est le dire, chez lui, qui est une manière d’être; c’est le *dire* lui-même qui est le *faire*”, *P.D.P.*, p. 239.

⁴²³ Michel de Certeau, “La ‘communication’ divine et/ou humaine désigne alors un *acte*. Elle focalise récits, traités et poèmes. Dans le vocabulaire mystique espagnol, elle est indiquée par un seul mot: *conversar* (parler ‘avec Dieu’, *con Dios*, ou ‘avec les autres’, *con los outros*) (...) *Orare*, c’est également ‘parler’ aussi bien que ‘prier’, comme dans ‘oraison’, ‘orant’. (...) Surtout, le nom même qui symbolise toute cette littérature mystique renvoie à l’ ‘acte de parole’ (le speech-act de J.R. Searle) et à une fonction ‘illocutionaire’ (J.L. Austin): *l’Esprit*, c’est ‘celui qui parle’ - *el que habla*, dit Jean de la Croix; c’est le locuteur, ou ‘ce qui parle’.” *La fable mystique, XVI - XVII siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 217.

comentar o quadro *Las Meninas* do pintor espanhol Diego Velázquez e a nova concepção de “representação” que daí se pode retirar. À primeira vista, seria estranho relacionar uma obra de estilo Barroco com os movimentos artísticos do princípio do século XX, o facto é que a partir de 1880, as suas telas tornam-se famosas em Paris. Tanto os simbolistas como os impressionistas, sobretudo Édouard Manet e Auguste Renoir, elogiavam-no e colocavam-no num pedestal. Servia de inspiração aos realistas e aos jovens pintores das *impressões*, tanto que muitos consideram que ele é o responsável pelo aparecimento do Modernismo na pintura. No século XVII, ele faria a ligação artística entre as técnicas da escola holandesa com a italiana, pondo em contacto os artistas da Holanda protestante com a Europa católica. O pintor Peter Paul Rubens, numa das suas viagens, chegou a passar por Espanha e conheceu Velázquez. Um jovem muito talentoso, dizia ele, que seguia o “naturalismo” de Caravaggio e que viria a interessar-se pela delicada harmonia de cores de Rubens e Ticianno.



Diego Velázquez
Las Meninas, 1656.



Jean Honoré Fragonard
O gato angora, 1783-85.

Num primeiro olhar mais superficial, *Las Meninas* assemelha-se a uma “fotografia” do pintor a trabalhar na azáfama habitual do Palácio dos Reis de Espanha. O “momento” parece surpreender todos os intervenientes que não estão a pousar para o retrato e cada um deles estava ocupado em diferentes actividades. Os seus olhares cruzam-se e olham em diferentes direcções... Começa aqui um *jogo* de olhares, expressões, movimentos, planos e luzes entrecruzadas com sombras e penumbras, que

deliciam os pintores impressionistas pelas intensidades e cromatismos⁴²⁴ A disposição das personagens, propositadamente desorganizada, pretende simular a *espontaneidade* e o realismo do quotidiano, que vai ser um dos principais aspectos do Impressionismo, pintando imagens imediatas com a intenção de *captar o instante*.⁴²⁵ Ciente do papel da luz no *olho e o espírito* do homem, se quisermos fazer uso da expressão de Maurice-Merleau Ponty, o pintor vai explorar a *luz* em diferentes focos luminosos. Encontramos pelo menos três focos na tela: a luz que provém de uma janela à esquerda; a luz de uma outra janela (que supostamente está posicionada do lado direito) e ilumina o tecto; por último, a contra-luz da porta aberta. A conjugação de todas estas *luzes*, a *visão* e o *ponto de vista do pintor* são os aspectos primordiais que permitem explicar a construção complexa de Vélazquez na misteriosa tela. Por entre luzes e penumbras, reconhecemos que sem a “luz” qualquer tipo de visibilidade seria impossível, pois ela é a primeira fonte de conhecimento que fundamenta a pintura e a “representação”. O pormenor do *espelho*, no fundo da sala, que reflecte os Reis de Espanha, completa a encenação. O tema moderno da “representação” é levantado precisamente a partir desse *espelho* e do casal real, que não se vê entre os intervenientes da tela. Insinuando-se o casal misterioso, faz sentir a sua presença de forma indirecta nos traços esbatidos dos seus rostos *reflectidos*. Eles são o centro da atenção porque estão a ser retratados pelo pintor. A sua imagem, todavia, converte-se em algo “transcendente”. O artista visa o que está “dentro” e “fora” da pintura, simultaneamente mostra os reis e esconde-os, “estão” e “não estão”. Além deles, verifica-se ainda uma outra personagem, o próprio “espectador”, digamos assim. Tanto o espectador como o casal real, assumem o papel de “observadores externos” convidados a fazerem parte da obra. Analisamos uma leitura

⁴²⁴ Carlos Couto Sequeira Costa, “O jogo pictórico da representação, entendido como mimesis sensível (ou «transcrição» musical), é afinal o jogo do mundo, na contaminação do Ser e do Parecer; a pintura joga-se como efeito de estranheza do real (vejam-se as Meninas de Velasquez ou os Embaixadores de Holbein, ambos citados em textos anteriores,) apresentando-o sob a forma de um jogo, muito concretamente um jogo de xadrez. (...) Interpretar o jogo é cair fatalmente nesta androginia e ambiguidade referidas; cair no paradoxo e paroxismo do olhar medusante, ou em algo que não se deixa sequer olhar e interrogar.”, *Blue & Brown Notebooks – Estética e Fiosofias Comparadas*, Lisboa, Fenda, 2000, pp. 200 - 201.

⁴²⁵ *Op.Cit.*, Gombrich, “Most of all this applies to his enormous canvas (some ten feet high) which goes under the name *Las Meninas* (the maids of honour). We see Velázquez himself at work on a large painting and if we look more carefully we also discover what it is painting. The mirror on the back wall of the studio reflects the figures of the King and Queen, who are sitting for the portrait. (...) What exactly does it all signify? We may never know, but I should like to fancy that Velázquez has arrested a real moment of time long before the invention of the camera. (...) Too see and observe nature with ever-fresh eyes, to discover and enjoy ever-new harmonies of colours and lights, had become the essential task of the painter. In the new zeal, the great masters of Catholic Europe found themselves at one with the painters on the other side of the political barrier, the great artists of the Protestant Netherlands.”, pp. 312-313.

em dois sentidos: *Aquela que vem do interior para o exterior*, das *personagens* com olhar interpelante dirigido ao casal real que se vê no espelho. E *aquela que vem do exterior para o interior*, dos *espectadores* em direcção ao quadro. Nos dois sentidos, na ida e volta, os reis acabam por ser o “modelo do retrato” e os “espectadores” da cena. De olhos virados para a jovem infanta, com o vestido amarelo, a menina é o “centro” a que recebe todos os mimos. Do contexto geométrico e luminoso, a menina e o seu amarelo sobressaem de imediato. Apetece-nos perguntar “o que estará a acontecer fora do quadro? Quem está a presenciar a cena?” – Velázquez tenta reunir uma multiplicidade de perspectivas numa antecipação do Cubismo pela sua visão diferenciada. Por outro lado, antecipa também o que André Guide, em 1893, designa de *mise an abyme* (“histórias dentro de histórias”).

O Barroco é o esplendor do ilusionismo e da dissimulação, dos simulacros, *trompe-l'œil*, “películas” e “dobras”, *le pli* de Gilles Deleuze, que se articulam nesta obra de arte. Provavelmente a intenção do artista era problematizar a postura “pré-Clássica” do século XVI e pôr em confronto a *mimesis* renascentista com a nova “representação”. Na antiga estética, Platão afirmava que a natureza inteira era um reflexo e uma imagem decalcada em simetria com o Inteligível (*Nous*). No Renascimento, a finalidade da *mimesis* ao colocar a obra de arte em conformidade com a natureza, através de uma conveniência de semelhanças, assenta na *regio similitudinis*. O mundo criado à *imagem e semelhança* de Deus espera encontrar na arte uma metáfora divina. Os desenhos que saem das mãos do pintor seriam quase o equivalente a pintar Deus. Mas nos séculos XVII e XVIII, a problemática desencadeada pelo “espelho” subverte a mera imitação. Quando nos deparamos com a “representação”, mais do que um “reflexo” ou imagem projectada, o artista passa a “representar”. Pelo espelho, o casal real é sugerido enquanto *signo* que remete para uma realidade extrínseca ao quadro: “não é a coisa em si”, representa-a. Em Fragonard, dá-se uma situação equivalente, na figura do gato que brinca com a bola espelhada. O pequenino animal exhibe o seu reflexo e mostra-nos também uma janela e outros vultos naquele recinto. A nova *episteme* toma a “representação” como um “duplo” elaborado a partir de uma reflexão da imaginação. A similitude inicial dá lugar à *regio dissimilitudinis*, o “duplo” é um “outro” dissemelhante. Por conseguinte, os quadros de Velázquez e Fragonard expressam a relação de semelhanças e dissemelhanças, identidades e diferenças, que marcam o afastamento da sociedade teocêntrica medieval vincando a autonomia do homem, livre pensador e cientista que procura racionalizar, dissecar,

enumerar, classificar até ao mais ínfimo pormenor (uma referência a Condillac), no sentido de discernir e estabelecer diferenças entre as coisas e de vê-las na sua singularidade. O homem passa a posicionar-se no centro da criação, como o autorretrato de Velásquez no meio da sua própria tela, e a sua obra já não reproduz uma imitação de Deus ou da natureza, começa a ser concebida *à imagem e semelhança do “sujeito”* – a verdadeira condição de possibilidade da “representação”. Durante o processo de realização da obra de arte, Vélazquez partilha connosco o seu próprio “ponto de vista” e desenvolve uma “representação sua” que nos confirma a *participação activa do sujeito* com a instauração de um sentido que é *seu*. O espelho na sua função de “duplo mental” leva-nos a meditar sobre “o que se entende por representação” e, desse modo, Vélazquez gera uma *representação da representação*. Eis a característica da arte dos finais do século XIX no início do Modernismo. O estatuto do pintor adquire uma maior relevância e o seu trabalho deixa de ser o de “intermediário” passivo de uma Ideia arquetípica, ele age activamente como intérprete, doador de sentido através de um saber fabricado, cujos signos são criados por si mesmo.

Na teoria de Michel Foucault, em *Le mots et les choses*, os signos são inerentes à consciência do sujeito e crescem a partir do fundo da sua interioridade. Desistem de apontar para uma realidade invisível exterior, os pensamentos e as palavras pela sua imanência no sujeito, tornam-se as coisas. Como o mundo é o resultado do pensamento, “as palavras são as coisas” (a tese de Foucault). O mesmo dizia Schopenhauer em *Die Welt als Wille und Vorstellung*: “O mundo é a minha representação. (...) existe apenas como representação, na sua relação com um ser que o percebe, que é o próprio homem.”⁴²⁶ ou no princípio de George Berkeley *ser é ser percebido (esse est percipi)*. A questão da “percepção” e da “representação” caminham lado a lado com o reconhecimento da *consciência* e da sua subjectividade pensante. A nossa intuição e concepção do mundo (*Weltanschauungen*) é da autoria do homem, dono e senhor da sua própria obra de arte.

O tema da “representação”, a “percepção” e a “intuição” devem ser talvez as questões mais importantes da filosofia do século XX que tentou responder a estas inquietações. Se bem que em 1781, na ocasião da publicação da *Kritik der reinen Vernunft*, Kant apresentava já as mesmas questões na sua “Estética Transcendental”,

⁴²⁶ Arthur Schopenhauer, „Die Welt ist meine Vorstellung (...) dass die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung da ist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf eines anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.“, § 1, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

incluindo-as no seu grande sistema arquitectural do saber. A “representação” surgia, num primeiro momento, como uma capacidade cognoscitiva inferior porque ligada à *sensibilidade*. Pela sua receptividade, o homem deixa-se afectar por “afecções” dos seus sentidos e, a partir daí, começa a criar “representações”. Aquilo que recebemos do mundo não é impresso passivamente no homem ao jeito de uma *tabula rasa*. Logo que nos envolvemos com o mundo, somos solicitados pelos objectos que nos provocam uma reacção e, de imediato, começam a formar-se *intuições empíricas* dessa pura diversidade. Essas intuições serão submetidas a um sistema de *sínteses* até se alcançar um conhecimento e um juízo sobre o objecto. Tendo em consideração que a *sensibilidade* não pode pensar nem emitir juízos, resta-lhes apenas *intuir*. A “representação” deriva, então, da acção da mente sobre aquilo que se intuiu, referindo-se a um estágio inicial do processo gnosiológico ainda incompleto. Porém, a *sensibilidade* (*Sinnlichkeit*) longe de ser uma área ‘tosca’ ou ‘rude’ sem a subtilidade do *entendimento* (*Verstand*) configurador, possui dentro de si um enorme potencial não explorado, uma verdadeira *filosofia da percepção* como nos dirá Maurice Merleau-Ponty.

A Estética enquanto disciplina autonomizou-se sobretudo com o aparecimento do livro de Alexander Baumgarten *Aesthetica* de 1750-58. Neste texto, mencionava-se a “estética” não como um domínio de “afecções sensíveis”, mas uma “apreciação pelos sentidos”. Um sentir inteligente apoiado num determinado gosto pessoal. É pelos sentidos, pela sua excitação ou comoção, que a beleza entra em contacto com o homem. Tanto que Kant vai formular, mais tarde, o “juízo de gosto” (*Geschmacksurteil*)⁴²⁷ que não sendo um julgamento cognitivo nem lógico, pertence à área “estética” da subjetividade. Segundo Merleau-Ponty, esse lado subjectivo da percepção estética é muito mais originário no homem, na medida em que restaura um laço primordial com o mundo, prévio às construções racionais. E essa experiência sensível originária não se caracteriza, ao estilo kantiano, como *afecção da capacidade representativa*, estabelece um vínculo do homem enquanto *ser-no-mundo*, marca pois o seu enraizamento. Mesmo Kant admitia que a *sensibilidade* não se reduzia a um ‘caos confuso’ que precisa de ser subordinado ao *entendimento*, ela constitui a base de toda a “experiência” e possui uma inteligibilidade própria que resultará, no final de todos os processos de *síntese*, num

⁴²⁷ Immanuel Kant, „Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“, *Kritik der Urteilskraft*, S. 279, *Analytik der ästhetischen Urteilskraft*, §1 Das Geschmacksurteil ist ästhetisch, Band 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

conhecimento racional depurado. Na disciplina de Estética, reconhece-se o *valor do sensível* e a necessidade de se lhe atribuir um estatuto superior. Digamos assim que a “representação” está a meio-caminho entre a *sensibilidade* e o *entendimento* kantiano. Não é uma “afecção sensível” básica e também não se pode considerar que seja uma obra do entendimento, encontra-se a meio-caminho, num *intermezzo*...

A distinção entre o real e o símbolo prende-se, em suma, à distinção entre imediato e mediato. O real é o conjunto das presenças que eu “percebo” (no sentido de Berkeley) directamente e por um simples contacto ou face-a-face entre os espírito e a suas própria experiências. Mas um símbolo é mais concebido que percebido, supondo esse desdobramento, ou como dizíamos, esta distância que é, devemos confessar, a condição do sangue-frio intelectual. Conceber é, no máximo, perceber uma percepção. É uma percepção em segunda-mão, uma percepção em segundo poder. (...) O pensamento simbólico não colhe mais o real na sua fonte: Contenta-se com uma réplica que a sua simplicidade abstracta torna manejável, mas que não tem mais a frescura do original. Condena-se à incerteza que marca todo o simbolismo do inconsciente, todo o pensamento ausente de si. Enquanto que a percepção imediata é, desde o princípio, o pensamento das coisas, o conceito não é senão directamente o pensamento de uma outra percepção, artificial e fabricada. ⁴²⁸

A palavra *re-presentação* traduz uma “segunda apresentação” ou uma “presença em segundo grau”, escreve Jankélévitch, e permite mostrar algo que já não está circunscrito pelas determinações da natureza e da experiência. Depois do primeiro momento das “afecções”, é necessário que haja um *mediador* que as possa manter presentes à consciência, quando o sujeito deixa de estar perante o objecto e quando deixa de sentir a “experiência” dele. Representamos alguma coisa justamente porque não estamos diante ela, evocamo-la e relembramo-la... Assim como o ‘casal real’ que está ausente no quadro de Velásquez, ainda que seja presentificado pelo “espelho”, dizêmo-lo “representado”. A questão é a seguinte e podemos formulá-la a partir da

⁴²⁸ V.J., “La distinction du réel et du symbole se ramène en somme à la distinction de l’immédiat et du médiat. Le réel est l’ensemble des présence que je «perçois» (au sens de Berkeley) directement et par un simple contact ou tête-à-tête de l’esprit avec ses propres expériences. Mais un symbole est plutôt conçu que perçu, supposant ce dédoublement, ou comme nous disions ici, cette distance qui est, il faut bien l’avouer, la condition du sang-froid intellectuel. Concevoir, c’est donc tout au plus percevoir une perception; c’est une perception de seconde main, une perception à la deuxième puissance, (...) La pensée symbolique ne puisse donc plus le réel à sa source: elle se contente d’une réplique que sa simplicité abstraite rend maniable, mais qui n’a plus de fraîcheur de l’original; elle se condamne à l’incertitude qui frappe tout symbolisme inconscient, toute pensée absente de soi. Tandis que la perception immédiate est d’emblée la pensée des choses, le concept n’est directement que la pensée d’une autre perception, artificielle et fabriqué.” *H.B.*, p.32.

maneira como a coloca Manuel da Costa Freitas, no seu artigo sobre a “representação”: “Basta referir a fundamental dificuldade que, de algum modo, está na base de todas as outras: como é possível conhecer a ‘realidade’ que só indirectamente é conhecida e, sobretudo, como saber que um conhecimento meramente representativo e, portanto, indirecto, é verdadeiro, isto é, corresponde à realidade em si mesma?”⁴²⁹ Se o entendimento não mantivesse uma relação com a *sensibilidade* através da representação e das suas construções (*Vorstellungen*), tudo seria “vazio” e frágil como “castelos de cartas” que ruiriam com enorme facilidade. Do mesmo modo, se as “representações” da sensibilidade não estiverem em relação com o *mundo-da-vida* e com os fenómenos da experiência, então, o homem comporta-se tal qual *Don Quixote* preso a quimeras e sonhos, fantasias cheias de sentido na sua mente, mas sem um correlato com a realidade. Nos termos kantianos, trata-se do problema da *imaginação* (*Einbildungskraft*) desmedida, uma avaria no *esquematismo* (*schematismus*) onde o *esquema* (*schema*) não é aplicado convenientemente. De acordo com a imaginação podem criar-se mundos, teorias e ideias muito bem elaboradas sem qualquer substancialidade.

Ora na Poesia e na Arte dos finais do século XIX, sobretudo no Simbolismo, o correlato com o mundo deixa de ter importância, a *sensibilidade* não precisa de ser afectada pelos sentidos, vive da sua própria imaginação enclausurada na sua intimidade onírica. Os signos mantêm o “sentido”, mas não têm “referência”. Antes os signos eram meios de conhecer a realidade, no novo pensamento poético e artístico tornam-se co-extensivos à “representação”.⁴³⁰ O problema já havia sido levantado, do ponto de vista lógico e linguístico, no antigo Estoicismo a respeito dos juízos fantasiosos e falaciosos. A “representação” que significa “estar no lugar de” deriva da relação entre o objecto, o signo e o significado que atribuímos ao objecto, uma “relação triádica” entre objecto-signo-intérprete: o “objecto exterior” *coisa existente* (*tynkanon*), a “coisa representada” *o significado ou a representação* (*semainomenon*) e “aquele que cria a representação” *o significante ou o intérprete* (*semainon*).⁴³¹ Como aquilo que é “representativo” aparece de modo indirecto e mediado pela capacidade imaginativa, o homem tem a liberdade de

⁴²⁹ Manuel da Costa Freitas, “Representação”, *Logos*, Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo, 1992, p. 718.

⁴³⁰ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “Se o paradigma ideal renascentista era já portador da sua própria colaboração em abismo, da sua auto-desconstrução como aqui veja-se o Boticelli da Vénus (e a outra Vénus, insistimos sempre, versão Muppet) onde paira o belo-sinistro do mito de Uranus, castrado pelo próprio filho, Chronos-ou Saturno que devora o filhos_, se o paradigma clássico renascentista contém já o germen da sua dissolução (depois, com o Maneirismo e com o Barroco e a modernidade), o paradigma proto-romântico kantiano subverte, esse sim, todos os paradigmas, abrindo e rasgando os horizontes possíveis e impossíveis da contemporaneidade.”, *Vedutismo*, p. 94.

⁴³¹ Citado no capítulo anterior da II Parte “Entre a eternidade e o devir”.

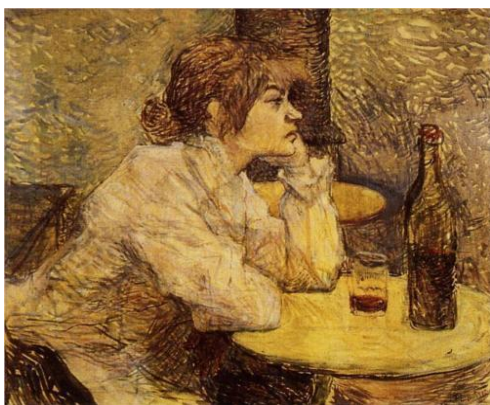
combinar estes três aspectos da maneira que desejar. Aquilo que se diz de um objecto não exige uma “referência” a uma acção se quisermos somente fantasiar, sonhar ou mentir.

Esta dificuldade surgia a par do desenvolvimento da Literatura nos séculos XVI-XVII e atingia o seu apogeu no Modernismo simbolista e surrealista. Michel de Certeau, no texto *La fable mystique*, afirma que a escrita fundamentando-se no egotismo do sujeito por um excesso de subjectivismo, emocionalismo e misticismo que vão afastando o homem de uma “referência” à realidade. O mesmo esclarece Georges Gusdorf quando declara a existência de uma “transmutação da autoconsciência na escrita” que começa a transformar o *eu* num *ser reflexivo* através da linguagem. Dá-se uma *logofania* com a elevação das palavras que pela sua beleza, nos cativam, mas exprimem uma ‘doença criativa’. O sujeito fica progressivamente alienado e submetido a uma espécie de crise histérica e alucinatória, jogos de espelhos e reflexos como “fotocópias feitas a partir de outra fotocópia”, sem estarmos na *presença do original* da experiência vivida. Jean Baudrillard em *Simulacres et Simulation* denuncia o excesso de fantasia e de símbolos que nos remetem para uma experiência *falsificada* da realidade numa completa actividade de simulação ou na categoria do *fingimento* da *Autopsicografia* dos versos de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve / Mas só a que eles não têm, / E assim nas calhas da roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.”⁴³²

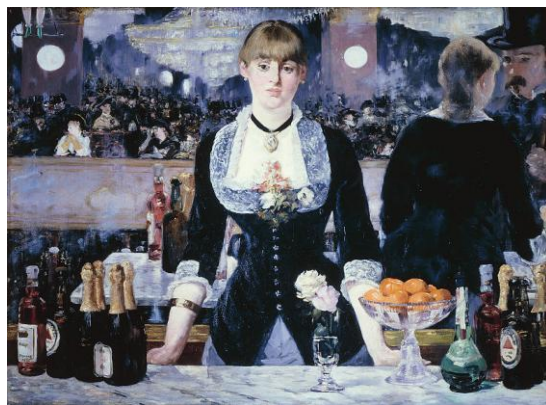
O Modernismo começa a colocar a questão de uma *Semiose*, como é que o homem cria os “signos”? Este será o objecto de estudo da Semiótica e terá repercussões no pensamento contemporâneo de Peirce, Husserl, Wittgenstein e Derrida. Enquanto que os signos, nos autores clássicos, eram meios de conhecer e de revelar, na literatura são meios de ocultar, esconder e proteger aquilo que designam. No Simbolismo, tudo apresenta um sentido velado que dificulta a interpretação, como se os artistas escondessem um “segredo” apenas compreendido por uma minoria. Muitas vezes, as criações artísticas só são compreendidas pelo seu autor e indecifráveis pelos outros, gerando uma série de mal-entendidos. Jankélévitch chega à conclusão que a Modernidade traz consigo uma crise da “representação” que introduz a *ficção*. Já não há a preocupação da imitação da realidade, deparamo-nos com o *sonho*, a *ficção* e o

⁴³² Fernando Pessoa, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1995, p. 235.

virtual. Os simbolistas corriam o risco de se enredarem nas quimeras dos sonhos e das utopias, e não tinham outro remédio senão ao procurar consolo na embriaguez que servia de lenitivo à dor da angústia existencial. Se repararmos bem, os *poètes maudits* padeciam do mal da depressão que os atormentava com pensamentos de suicídio. A melancolia era o típico *mood* comum à poesia, à filosofia e a todos os artistas que tentaram viver com alma e intensidade. O humor da *sombra* era quase uma consequência ou um ‘castigo’ para aqueles que ousavam viver para além do senso-comum na fronteira de uma outra realidade. Entre os impressionistas, Édouard Manet e Henri Toulouse-Lautrec foram aqueles que exploraram mais o ambiente deprimente dos devaneios da vida nocturna dos cabarets e do teatro, da sexualidade e dos seus tabús, da nudez e do seu erotismo, da homossexualidade e tudo o que se considerava como um submundo de devassidão, que se esconde por detrás do pano que é socialmente aceite. Em contraste com a atmosfera de diversão, o *divertissement* contribuía para a tristeza das personagens, o olhar vazio, as vidas sem propósito, o alcoolismo, a solidão e a escravidão das mulheres reduzidas ao papel de ‘distracção’ masculina.⁴³³



Henri Toulouse-Lautrec
A ressaca, 1889.



Édouard Manet
Um Bar em Folies-Bergère, 1881-82.

Na conferência *La peinture de Manet*, uma vez mais, Michel Foucault alude ao efeito enganador do “espelho” que está por detrás da bela Olympia, a empregada do bar presa à monotonia do balcão das bebidas. O “espelho” deveria reflectir o que está à sua frente, só que há um detalhe estranho que impede o seu reflexo normal, uma distorção torna-o infiel à realidade. O corpo de Olympia, visto de costas, surge do lado direito do

⁴³³ Acerca de Manet e da sua vida boémia, veja-se a interessante monografia : T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*, Knop Doubleday Publishing Group, 2017.

espelho e isso está errado do ponto de vista da perspectiva. Como pode aparecer do lado direito? O olhar ‘inclinado’ de um espectador revela que ela está a conversar com o indivíduo situado mesmo à sua frente. O que se pretende demonstrar com esta confusão de perspectivas? O pintor estará em dois locais diferentes em simultaneidade: de frente para Olympia e posicionado do lado direito, ele está aqui e acolá, sem um posicionamento fixo. Verifica-se um olhar descendente e ascendente, que dificulta a nossa compreensão e o nosso próprio olhar enquanto observadores. O quadro e o espectador estão em movimento e em transição, como no Cubismo na rotação das perspectivas não-estáticas e altera-se a noção de percepção e “representação”. Manet não deixa de “representar”, simplesmente cria uma visão distorcida e impossível que implica uma ‘ubiquidade’ do olhar, que lhe permite estar em dois sítios ao mesmo tempo, através da memória e da imaginação. A finalidade do quadro afasta-se da constituição de uma “representação” dentro dos parâmetros normais que, em vez de criar uma “construção”, estabelece a “desconstrução” e o “descentramento” de uma única visão pessoal.

Com a evolução dos tempos, na contemporaneidade, a arte deixa de ser uma “representação” individual do artista, o significado dos signos já não é atribuído por ele, deixa de haver um sentido imposto e passam a haver *múltiplos significados* (tantos quantos os espectadores). Por conseguinte, a obra autonomiza-se em relação ao seu criador como se houvesse “*la mort de l'auteur*”, refere Roland Barthes. O artista cede a interpretação e o valor da sua obra ao espectador e ao leitor. A “morte do autor” faz nascer, em contrapartida, o “leitor” e o “crítico de arte”. O próprio Surrealismo originou esta situação e, com este movimento, o Abstraccionismo pela abertura àquilo que nega qualquer “representação” ou significado. Os fenómenos artísticos começam a ter lugar fora das instituições tradicionais da arte (fora do teatro, como o *happening*), fora do museu e da galeria. O *Théâtre de l'Absurde* e *nouveau roman* propiciam uma experiência estética como “experiência de estranhamento” e de desenraizamento (*Unheimlichkeit*), que exige um trabalho de recomposição e readaptação da parte do espectador. A obra funcionará, de agora em diante, enquanto *acontecimento* ou *instalação* que pretende chocar ou provocar um determinado efeito desconstrutivo no espectador envolvido num “jogo de espelhos” confuso.

2. Impressionismo ou Simbolismo?

Filosofia do Meio-Dia vs Filosofia da Meia-Noite

O Horizonte Metaempírico da Arte

Nos capítulos precedentes que desenvolveram a questão do *Itinerário poético do Impressionismo e A poesia simbolista e a fantasia da “representação”* parece que encontramos a filosofia jankélévitchiana perdida entre estas duas correntes artísticas. Afinal Jankélévitch posiciona-se do lado do Impressionismo ou do Simbolismo? Simbolismo *versus* Impressionismo? Uma solução de ruptura? Ou uma síntese dos dois movimentos? Se estudarmos bem os seus textos, vamos compreender que ele concorda com ambos os movimentos e a sua filosofia tem tanto de *impressionista* como de *simbolista*. Na verdade, o autor vai além das meras correntes de pensamento ou movimentos artísticos e não gosta de se inscrever em “ismos” ou de misturar-se com escolas ou grupos específicos. Para ele, o Impressionismo não diz apenas respeito a um estilo de pintura, contextualizado no princípio do século XX, acima de tudo é de uma forma de estar na vida, de perceber e de vivenciar a existência. Quando elogia o Impressionismo, remete-nos para a *Filosofia do Meio-Dia*, uma concepção filosófica que acredita que o mundo visível é *espelho* do invisível, como as águas espelhadas que reflectem o sol. A própria realidade concreta aponta para um sentido transcendente, embora seja uma “transcendência imanente”. Quando elogia o Simbolismo, remete-nos para a *Filosofia da Meia-Noite* e explica-nos que a *evidência*, expressamente comunicada e simultaneamente oculta, é uma “*l’évidence inévidente*”. A evidência é tão evidente, que neste pleonismo, o nosso olhar complicado e a nossa mente entorpecida não estão à altura de a “ver”.⁴³⁴ Vladimir Jankélévitch afirma, então, uma “*filosofia do meio-dia - impressionista*” assente numa *metafísica da luz* e da *evidência*, ao mesmo tempo que defende uma “*filosofia da meia-noite - simbolista*” assente numa *metafísica da sombra* cujo símbolo é a *treva luminosa*, expressão mística de Pseudo-Dioniso o Areopagita. Portanto, temos de nos habituar a esta linguagem de contrastes e oposições que pretendem construir uma teoria da verdade e uma gnosiologia que se diz

⁴³⁴ V.J., “De là l’évidence inévidente, absolument manifeste, absolument contestable, à la fois, comme dit Hermès Trismégiste, apparente e innaparente”, *P.P.*, p. 152.

Metaempírica.

O Dia favorece a clareza racional, o discernimento das essências e a manifestação dos *phainomenon*, ao passo que a Noite nos transporta para a *indefinição* de uma filosofia mais intuitiva e emotiva do que racional. No pequeno trecho de Leonardo Coimbra, “*O Mundo da Noite (Paisagem Russa)*”, abaixo transcrito, as duas “visões” ou “concepções do mundo” parecem opôr-se em dois caminhos distintos: a “visão diurna” e a “visão nocturna”. Mais uma vez, reconhecemos que a filosofia portuguesa se assemelha com o pensamento russo, não só do ponto de vista da análise do problema do tempo e da relação da temporalidade com a nostalgia e com a saudade, mas igualmente se encontram aspectos em comum entre a maneira mística de vivenciar a sabedoria e a atitude dita propriamente filosófica. A título exemplificativo comparemos as palavras de Leonardo Coimbra com as de Jankélévitch na sua obra *Le Nocturne*, publicada em 1942:

*A simples posição do homem, no planeta onde habita, marca-lhe duas visões completamente diferentes, pelo menos, na aparência: a visão diurna e a visão nocturna. (...) O Dia é a segurança, a firmeza, a cor e a forma, a música de sons amigos, começando na doce voz levantina, crescendo na alacridade de Meio Dia para fechar, como abelha de asas carregadas de pólen, na surdina saudosista do poente. A Noite é o Silêncio activo, como diria Maeterlinck, das asas que se fecham, dos lábios que acabam um beijo para se abrirem suavemente no ritmo misterioso da prece. (...) A Noite é o manto imenso do Mistério, esburacado, de olhos inquietos que palpitam no Silêncio... (...) A revelação da eternidade nada significaria e nada pode significar para o homem, se nele não existe o sentido nocturno da sua alma, que a volte para essa Noite da vida, onde se acendem os lumes da eternidade. (...) Sem um estranho e absurdo contacto com a Eternidade, jamais se pode acordar a visão nocturna das almas. É este o significado profundo de todas as filosofias da Intuição, de Plotino a Bergson, passando por todos os místicos, por todos os grandes trágicos do Planeta.*⁴³⁵

O homem da meia-noite descobre as virtudes positivas e a potência das trevas, a escuridão o compraz, não pelo desafio ou por colocar o cartesianismo às avessas, mas porque, tal como as aves nocturnas, ele está especialmente dotado para sentir e ver na noite. Não se pode afirmar, diz Pascal, que aqueles que procuram a luz em pleno meio-dia a encontrarão; e acrescentamos: se não o afirmamos, é porque os homens lúcidos são, movem-se e respiram

⁴³⁵ Leonardo Coimbra, “*O Mundo da Noite (Paisagem Russa)*”, *Dispersos III Filosofia e Metafísica*, Lisboa, Editorial Verbo, 1988, pp. 227 - 228, p. 230, p. 234.

*na clareza do dia, estão cobertos de dia. No entanto, afirmamos que os nictalopes, que procuram a luz oculta da meia-noite, poderão encontrá-la se esta luz for um relâmpago no céu negro, pois um rasgão nas trevas deixa atravessar uma mensagem. A noite dá lugar a uma série de coisas surpreendentes, das quais os espíritos fortes não fazem nenhuma ideia, e que são apenas visíveis aos 'videntes' mas não aos 'clarividentes'.*⁴³⁶

Quando nos introduz, pela primeira vez, a noção de *filosofia do dia*, Jankélévitch leva-nos a pensar em Platão e em toda a sua concepção visionária do saber assente num sistema de Arquétipos, onde a procura da essência, através do Arquétipo, traduz o estatuto eidético e inteligível do conhecimento. Não confundamos, desde já, a *filosofia do dia* com aquela do “*meio-dia*” que, mais adiante, explicaremos. Na visão diurna, ponto de partida implica uma purificação da percepção comum e uma tentativa de colocá-la num outro patamar de consciência, de maneira a atingir uma visão sinóptica da realidade que pressupõe um esforço de elevação ascético e delineia uma subida e uma ‘conversão’ (*metanoia*) a uma dimensão superior. Não se trata de uma gnosiologia de *cegos*, mas daqueles que *vêem* e conseguem alcançar algo que ainda não foi compreendido pela razão vulgar. Por conseguinte, Platão e o pensamento clássico marcam o elitismo do homem sábio que se elevou e adquiriu mestria comparativamente aos pobres ignorantes que continuam iludidos e aprisionados, como se o conhecimento fosse um privilégio de poucos, dos *iniciados aos mistérios* que têm a preocupação de preservar constantemente o pendor *esotérico* dos seus ensinamentos, usando aforismos, metáforas e símbolos nessa *escada* que conduz à sabedoria. E essa “doutrina secreta” aberta aos olhos dos filósofos e amantes da *sophia* opõe-se ao mundo da opinião e da *doxa* da multidão, das confusões e das *sombras no interior da caverna* que confundem os *escravos*. A escuridão, sendo um símbolo terrível desta atmosfera do engano, dificulta a possibilidade de um luminoso discernimento para lá das *sombras* e *miragens* ilusórias que devemos aprender a ultrapassar com o auxílio da Filosofia.⁴³⁷

⁴³⁶ V.J., “L’homme de minuit découvre les vertus positives et la puissance des ténèbres ; il se plaît dans le noir, non par défi ou pour mettre le cartésianisme à l’envers, mais parce que, comme les oiseaux nocturnes, il est spécialement organisé pour sentir et pour voir dans la nuit. On ne dit pas, remarque Pascal, que ceux qui cherchent le jour en plein midi le trouveront ; et nous ajoutons: si on ne le dit pas, c’est parce que les hommes lucides sont et se meuvent et respirent dans le grand jour, parce qu’ils sont vêtus de jour. Mais on dit que les nyctalopes qui cherchent la lumière cachée à minuit pourront la trouver si cette lumière est un éclair dans le ciel noir; car la déchirure en pleine ténèbre laisse passer un *message*. La nuit il se passe une foule de choses étonnantes dont les esprits forts n’ont aucune idée, et qui sont visibles aux ‘voyants’, mais non aux ‘clairvoyants’.”, *NT*, p. 225.

⁴³⁷ V.J., “(...) Comme les prisonniers de la caverne doivent se tourner vers la lumière avec tout les corps, ainsi le philodoke converti à la philosophie doit se tourner vers l’idée du Bien avec toute l’âme non pas avec une petite portion de son âme et du bout de la pensée, mais avec l’âme tout entière; ce qui signifie,

O Neoplatonismo herdeiro da luminosidade de Platão, tem como meta essa mesma Verdade, que se supõe clara e serena, na ascensão gradual do mais escuro ao mais claro,⁴³⁸ da negatividade da *sombra* à positividade da *luz*, e sente necessidade de uma fusão mística com o Uno. É preciso religar o que está disperso, convergir e unificar a multiplicidade desordenada. O diálogo platónico e a habilidade retórica, se não tivessem como fim último a Verdade, iriam degenerar na Sofística infecunda. Daí que a salvação da teoria platónica resida numa filosofia racional concretizada na *mística*: o saudosismo do *Logos*, o *nostos* e o regressivo encontro com o Pai.⁴³⁹

No século XIX, o Romantismo alemão acentuando um regresso ao esoterismo dos neoplatónicos e à *patrística grega*, deixa de exaltar aquele tipo de gnose cristalina que é o reflexo brilhante do sol diurno numa exibição da mestria da *ratio* devidamente trabalhada na retórica sofisticada. Prefere encontrar um refúgio no mutismo da ‘luz das trevas’ ou na *treva luminosa* da mística cristã que se esconde no interior da própria escuridão, numa *luz* invisível e incriada, fulgor ardente não captado pelos sentidos corporais. Em vez de caminhar de dia, tacteamos de noite às apalpadelas, sem ter a noção de onde poderemos colocar o pé e o próprio andamento se perde em pegadas que se dissipam... A visão solar platónica dá lugar à atmosfera tenebrosa da *filosofia da noite*, perde-se de vez a retórica dos belos discursos e abre-se uma *fenda* que permite vislumbrar o Mistério, a verdadeira *entrevisão* da *luz essencial* das coisas que se deixa acompanhar pelo canto sinuoso da *melusina*...

Ao entardecer, quando o dia se desvanece e as luzes se apagam, o ouvido desperta e fica mais atento aos murmúrios inefáveis... Saber *ver* e saber *ouvir* – a

premièrement, que la conversion est une inversion ou interversion totale.”, *P.P.*, p. 58.

⁴³⁸ Pierre Hadot, “Pour Plotin, comme pour Platon, la vision consiste dans un contact de la lumière intérieure de l’œil avec la lumière extérieure. Mais Plotin en conclut que lorsque la vision devient spirituelle, il n’y a plus de distinction entre la lumière intérieure et la extérieure. La vision est lumière et lumière est vision. Il y a une sorte d’autovision de la lumière: la lumière est comme transparence à elle-même. (...) Dans l’expérience mystique, l’œil intérieur de l’âme ne voit que lumière. (...) C’est avec cette clarté originelle que le regard de l’âme vient se confondre. C’est comme si l’âme voyait la lumière qui est à l’intérieure même de son propre regard.”, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 104 - 105.

⁴³⁹ *Op.Cit.*, Pierre Hadot, “L’expérience plotinienne s’exprime sans cesse en termes de lumière, d’éclat, de transparence, de clarté, d’illumination. Faut-il en conclure qu’elle ignore les ténèbres et les nuits de l’esprit qui caractérisent la mystique chrétienne? Dans la mesure où le vide et dépouillement intérieurs («Retranche toutes choses») peuvent apparaître à l’âme comme une sorte de nuit, parce qu’elle a l’impression de perdre la lumière à laquelle elle est habituée, on doit dire qu’il y a aussi une nuit mystique chez Plotin. Mais dans la mesure où la nuit des mystiques chrétiens correspond à l’exercice de la foi, bien plus, rejoint la souffrance du Christ crucifié qui se sent abandonné par le Père, il est trop évident que tout cela est absent de Plotin. La spiritualité de Plotin est essentiellement lumineuse et sereine. C’est dans la paix et la douceur que l’âme plotinienne «retranche toutes choses» et qu’elle devient ainsi une pure capacité de réception, attendant d’être envahie par la présence du Bien qui est toujours déjà présent.”, pp. 106 - 107.

principal exortação de uma filosofia sapiencial que concilia a *visão* com a *audição*, o *sentir* e a *emoção*, o aspecto *estésico* ou *estético* de um desenvolvimento da *sensibilidade*. Aqui a escuridão deixa de ser algo ilusório ou prejudicial para se converter num símbolo místico de uma via de aprofundamento da interioridade. A “luz racional” platônica é substituída pela “sombra romântica” simbolista, embora acabem circularmente por se fundir, *luz* e *sombra* que apontam para uma mesma Verdade percorrida simplesmente por caminhos diferentes. A mística cristã encontra nessa mesma negatividade uma luminosidade através de um *pathos* de sofrimento associado à ascese da “*noche oscura*” como nos fala o místico S. Juan de la Cruz.⁴⁴⁰ Às avessas, numa inversão de percurso, o caminho não se faz do mais escuro para o claro, mas das luzes matinais caminhamos para a luz interior que se manifesta secretamente. Se na temática do Romantismo e do Simbolismo deu-se uma maior ênfase à questão do *nocturno* presente na *filosofia da noite* influenciada pela *teologia negativa* de Pseudo-Dionísio o Areopagita e Gregório de Nissa e revalorizada pelos românticos alemães Schlegell e Novalis, a temática do Impressionismo irá conjugar uma *filosofia do dia* com a *filosofia da noite*, conciliando a *luz do meio-dia* com a *luz da meia-noite*.⁴⁴¹

A filosofia jankélévitchiana não pode ser considerada como uma concepção solar da existência ao estilo platónico que, na *Alegoria da Caverna*, identifica a suprema Verdade com o *Sol* radioso cujos raios luminosos obnubilam os olhos daquele que se atreve a confrontá-lo subitamente. Por outro lado, não encontramos um pensamento exclusivamente *nocturno* de um *irracionalismo* ou *frenesim dionisíaco*, antes um pensamento da *entrevisão*... O homem não precisa mais de “escalar montes” numa ascese árdua trilhada somente por heróis e santos, apenas necessita de alcançar um estado de *simplificação* (o *haplôse* dos místicos), “*desencaixotar as emoções verdadeiras*” diz-nos o Mestre Caeiro, alcançar um “olhar ouro”. A ascese não é uma *subida ao céu*, nem uma *descida ao inconsciente*, uma escavação nesse subterrâneo sombrio. Trata-se de um *subir e descer*, ao mesmo tempo!⁴⁴² Fazendo coexistir o angélico e o demoníaco, os movimentos contrários, na medida em que dessa tensão surge a *alma no instante da experiência*. Conseguir ver no aparentemente mais *simples* o complexo que está oculto e submerso. Conseguir ver no aparentemente mais *complexo*

⁴⁴⁰V.J., “Saint Jean de la Croix y retrouve les trois grands moments de toute purification – le crépuscule où s'évanouissent les formes sensibles, minuit qui est le centre obscurissime de lanuit, la foi éteignant l'entendement, et la divine lueur de l'aube.”, *NT*, p. 249.

⁴⁴¹V.J., *NT*, p. 225.

⁴⁴²V.J., *P.P.*, p. 119.

a simplicidade e a evidência que se oferecem à consciência. – Esta é a tarefa do poeta e do filósofo, o esforço de conciliar contrários numa “*coincidência de dois movimentos inversos*”, através de um *pensamento poético* que usa a metáfora abundantemente. Por isso, ele relembra os versos do poeta russo Fédor Ivanovitch Tiouttchev,⁴⁴³ versos que ecoam na sua alma numa espécie de refrão, que conjugam a *metafísica do dia* com a *metafísica da noite*: A “filosofia da noite” é uma filosofia do entardecer, das *sombras que se alongam pelos vales*,⁴⁴⁴ rodeada de mistérios e enigmas, tenta exprimir a magia do sonho que se tenta libertar dos postulados da razão. E a “filosofia do dia” descreve o processo de iluminação da intuição através de uma visão sábia e clarividente que ultrapassa a *ratio* dos iluministas. Para Jankélévitch, os iluministas que enfatizam somente a razão, estão encadeados pelo brilho dos cristais de um “lustre”, muito belo e resplandecente, só que essa luminosidade não deixa de ser artificial, feita à medida do homem, em comparação com a “luz do sol” que fulmina as almas e sobrepõe-se às luzes racionais. Essa luz superior de *tout-autre-ordre* torna-se acessível na “evidência metalógica”, para além dos raciocínios racionais, chegando até nós por uma *filosofia metaempírica*.

*A evidência metalógica, numa palavra, não é mais aclaradora do que iluminante: entre estas duas modalidades da luz, existe a mesma diferença que entre a claridade difusa do Dia grandioso, sem mistério, e o relâmpago de um segundo que se acende durante a noite. Se a primeira é, como em Espinosa, a luz meridiana do sol no zénite, a segunda é antes o fogo que se inflama na ‘meia-noite’ de Juan de la Cruz ou na ‘noite de treva’ de Dionísio o Areopagita: uma é a possibilidade de ver, ou melhor, a própria visibilidade do ser apresentado a um olhar clarividente; a outra é tanto a ‘entrevisão’ como o ‘acontecimento’, ou seja, ao mesmo tempo o acto quase inexistente de entrever. (...) A iluminação, que se previne, aclara-se a si mesma, declara a sua própria presença e o seu surgimento ‘ex nihilo’; e, ao aclarar-se, ela aclara dessa maneira os objectos. Mas aclara-os somente durante uma fracção de segundo infinitesimal. Uma demi-gnose, dizíamos nós. Mas não é, neste sentido, que a sombra e as luz se reconciliarão numa espécie de síntese: pois a penumbra do crepúsculo nunca será senão uma aclaramento intermédio e uma luz misturada.*⁴⁴⁵

⁴⁴³ Fyodor Ivanovich Tyutchev, juntamente com Alexander Pushkin e Mikhail Lermontov, é um dos poetas mais notáveis da Rússia.

⁴⁴⁴ V.J., NT, p. 227.

⁴⁴⁵ V.J., “L’évidence métalogique, en un mot, n’est plus tant éclairante qu’illuminante: entre ces deux modalités de la lumière, il y a la même différence qu’entre la clarté diffuse d’un grand jour sans mystère et l’éclair d’une seconde qui s’allume dans la nuit; si celle-là est, comme chez Spinoza, la lumière méridienne du soleil au zénith, celui-ci est plutôt le feu qui s’enflamme dans la minuit obscur de Jean de la Croix ou dans la noire ténèbre de Denys l’Aréopagite: l’une est la possibilité de voir, ou, mieux la

A *metafísica do meio-dia* será a resposta que nos permite ultrapassar estas contradições: a *luz solar diurna* e a *luz do relâmpago nocturna*. Ao meio-dia, sabemos que sol está mais alto e ilumina as superfícies sem haver sombras. Do ponto de vista simbólico é a *iluminatio* da mente com um “clarão enorme” que dissipa os mistérios. As ordens iniciáticas começam os trabalhos ao *meio-dia* e terminam-os à *meia-noite* como se um ciclo se fechasse. Um facto que parece passar despercebido é que o Sol e a Lua são, na verdade, um único símbolo. Nunca se vê apenas um ou o outro, por isso qualquer interpretação desses elementos realizada de forma separada seria incompleta. Este simbolismo era atribuído ao profeta persa *Zoroastro*, conforme muitos Rituais iniciáticos, chamado por muitos de “pai do dualismo” e tido como precursor de uma doutrina comum às três vertentes religiosas de Abraão: o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo. A tradição indicava que os trabalhos nos templos de *Zoroastro* ocorriam do meio-dia à meia-noite e que sua filosofia tinha por base a Cosmologia. O antagonismo do Dia e da Noite, da claridade e da escuridão é encontrado no ciclo da natureza e está presente no ser humano, quando no seu interior vive o dualismo do Bem e do Mal. S.Juan de la Cruz também afirmava no seu poema *Noche Oscura* que a “*luz da meia-noite*” era tão certa como a “*luz do meio-dia*”, estabelecendo uma relação entre os dois tipos de luminosidade, tanto que Pseudo-Dionísio o Areopagita fala da *treva luminosa*. Se olharmos fixamente o sol ao meio-dia ficamos cegos e obnubilados, o sol é tão forte que nos fere a vista e tudo parece ficar escuro. Assim, o excesso de luz, cega. O meio-dia é como se fosse uma *meia-noite* para a alma do *iniciado* e a *meia-noite* parece o *meio-dia* devido à luz de Deus que brilha nas trevas. O momento em que homem está a ser iluminado e está cheio de graça, transforma-se num momento de solidão e tristeza, porque é a ocasião em que ele se vai sentir mais sozinho e amargurado. S. Juan de la Cruz acrescentava que a “noite escura” não é uma noite de ausência, mas um “vazio” cheio de amor, um vazio que é *plenitude*:⁴⁴⁶ “*A omnipresença que é o mesmo que omniausência, ao que podemos chamar de parusia, presença*

visibilité même de l'être présentée à un regard clairvoyant; l'autre est plutôt l'entrevision comme événement, c'est-à-dire à la fois l'acte quasi inexistant d'entrevoir. (...) L'illumination prévenant s'éclaire elle-même, c'est-à-dire déclare sa propre présence et son surgissement ex nihilo; et, s'éclairent, elle éclaire par le fait même les objets. Mais elle ne les éclaire que pendant une fraction de seconde infinitésimale. Une demi-gnose, disions-nous. Mais non pas ce sens que l'ombre et la lumière se réconcilieraient dans une sorte de synthèse: car la pénombre du crépuscule n'est jamais qu'un éclairage moyen et une lumière mélangée.”, *P.P.*, pp. 170 - 171.

⁴⁴⁶ Carlos Couto Sequeira Costa, “O Vazio é *prenhez*, *recheio*, estado de concepção e graça.”, *Blue & Brown Notebooks – Estética e Fiosofias Comparadas*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 170.

ausente e mistério transespacial.”⁴⁴⁷

Curiosamente o meio-dia, *meridiana luce clarius*, marca também o horário da “tentação” e das confusões e angústias do espírito, por isso se fala do “*demonio do meio-dia*” (*daimoniou mesembrinou*) da *acédia* (*akidía*) que se abatia sobre os antigos Padres do Deserto.⁴⁴⁸ Na Liturgia das Horas apresenta-se como a ‘sexta’ da *hora intermédia* e existem vários relatos de monges que afirmam serem atormentados nessa ocasião. Trata-se do tédio ou da neurastenia, de que nos fala o Evangelho no *Salmo 91-6*, o momento de provações do “deserto da alma”, o sentimento de aridez, desânimo e falta de gosto nas práticas espirituais da oração. Isso significa que a ocasião da iluminação pela *evidência metalógica* será, então, o momento em que o homem terá de ser mais ‘provado’ para se poder certificar se a sua intuição está correcta.

A *metafísica do meio-dia* não deve, pois, ser entendida somente numa imagem de optimismo ontológico que se sobrepõe ao *spleen* romântico e negativo da sombra. Como vemos, a luz esconde atrás de si uma negritude muito forte: a “*noche oscura*”, que enquanto nos traz a iluminação divina, priva-nos de um claro discernimento das coisas. A experiência da verdade é tão rara que, quando acontece, precisamos de pô-la em causa e questionarmo-nos. Caso contrário, a *visão da evidência* seria um fanatismo cego ou uma ilusão fantasiosa. A intuição ultrapassa a razão, mas não vai contra a racionalidade do nosso intelecto. É preciso dar tempo ao homem para que abra a sua consciência e predisponha o seu intelecto para compreender as verdades que a intuição lhe mostra no seu interior.

Jankélévitch ama a escrita e os livros, mas perante a experiência da Verdade, mesmo os textos mais belos ficam emudecidos e o compromisso iniciático de ‘silêncio’ das ordens esotéricas impedem-nos de falar. A experiência da Verdade de natureza mística é uma experiência tão singular que qualquer palavra se torna fraca e deficiente na sua forma redutora e limitada de expressão comparativamente com o Acto da experiência. A Verdade é *inexprimível* pelo discurso.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ V.J., “L’omniprésence qui est par là même omniabsence, c’est ce qu’on peut appeler la parousie, présence absente et mystère transspatial”, *P.P.*, p. 152.

⁴⁴⁸ Javier Álvarez Rodríguez, “A lo largo de la Edad Media se mantiene basicamente la concepción humoral de la melancolia. La única aportación novedosa, que se origina en el monacato de Oriente y que se extiende luego a toda la Cristiandad, viene dada por la introducción del concepto de *acedia*: es el demonio del mediodía, el terrible demonio meridiano de la literatura monástica. (...) Recordemos que durante bastante tiempo la Iglesia considero la *acedia* como uno de los ocho pecados capitales.”, *Mística y Depresión: San Juan de la Cruz*, Trotta, Editorial S.A., 1997, p. 21.

⁴⁴⁹ Evelyn Underhill, “The earthly artist, because perception brings with it the imperative longing for expression, tries to give us in colour, sound or words a hint of his ecstasy, his glimpse of truth. Only those who have tried, know how small a fraction of his vision he can, under the most favourable circumstance,

(...) há coisas que não são feitas para que falemos delas, mas são feitas para que as façamos; e estas coisas, que junto da palavra puramente expressiva parecem tão secundárias, tão pouco convincentes, tão miseravelmente ineficazes, são as mais importantes e mais preciosas da vida; o seu nome não será: Amor, Poesia, Música, Liberdade? (...)

Tolstoï, apóstolo e hagiógrafo, queria viver a sabedoria e não simplesmente professá-la; e ainda, em Bergson, a mensagem do santo e do herói (...) entre a sua personalidade brilhante e o doutor da Lei, a distância é igualmente tão grande como entre o staretz pravoslavo e os dignitários da hierarquia monástica russa. O staretz russo, o Zaddik do hassidismo, o santo bergsoniano não transformam aqueles que o rodeiam nem pelos seus escritos, nem pela sua palavra, nem pelo seu saber, nem pela sua ideologia, mas pelo seu ser. É a pessoa que é a mensagem e o apelo.⁴⁵⁰

A filosofia jankélévitchiana critica a retórica dos discursos bem elaborados, o desejo desenfreado do homem querer possuir o *saber* teoricamente, quando o essencial seria “*ser-se comovido pela verdade*” mesmo que em total ignorância, pois a sedução dos conhecimentos e das *gnoses*, o enfeitamento das belas palavras não podem substituir a experiência única da verdade a ser descoberta por cada homem numa *experiência de si*, no sentido maiêutico socrático de uma revelação do homem a si próprio. Devemos assumir o compromisso iniciático do *silêncio*, como observamos na pintura simbolista de Lucien Levy-Dhurmer, e somente falarmos a partir daquilo que realmente experienciamos.



Lucien Levy-Dhurmer
Silêncio, c.1896.

Na Igreja Ortodoxa, Jankélévitch sente esta *exemplaridade vivida* no facto dos pensadores russos darem o “exemplo” e a vida pelas suas palavras, manifestando uma

contrive to represent. The mystic, too, tries very hard to tell an unwilling world his secret. But in his case, the difficulties are enormously increased. First, there is the huge disparity between his unspeakable experience and the language which will most nearly suggest it. Next, there is a great gulf fixed between his mind and the mind of the world. His audience must be bewitched as well as addressed, caught up to something of his state, before they can be made to understand.”, *Mysticism - A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, London, Methuen / University Paperbacks, 1960, p. 76.

⁴⁵⁰ V.J., “(...) il y a des choses qui ne sont pas faites pour qu'on en parle, mais faites pour qu'on les fasse; et ces choses auprès la parole purement expressive apparaît si secondaire, si peu convaincante, si misérablement inefficace, sont les plus importantes et les plus précieuses de la vie ; leur nom n'est-il pas : Amor, Poésie, Musique, Liberté ? (...) Tolstoï, apôtre et hagiographe, voulait vivre la sagesse, et non pas salement la professer ; tel encore, chez Bergson, le message du saint et du héros. (...) entre sa personnalité rayonnante et le docteur de la Loi, la distance est aussi grande qu'entre le staretz pravoslave et les dignitaires de la hiérarchie monastique russe. Le staretz russe, le Zaddik du hassidisme, le saint bergsonien ne transforment ceux qui les entourent ni par leurs écrits, ni par leur parole, ni par leur savoir, ni par leur idéologie, mais par leur être; c'est la personne qui est le message et l'appel.”, *P.D.*, pp. 82 - 83.

fidelidade do homem à sua essência. A vida mística na espiritualidade oriental, acaba por distanciar-se mais da vertente institucional do catolicismo ocidental, mais normativa e moralizante, e procurará um cristianismo primitivo ligado aos primeiros Padres da Igreja e aos seus ensinamentos originais que ainda não estão tão deturpados pelas interpretações posteriores. A posição jankélévitchiana identifica-se, neste sentido, com o pensamento de Bergson quando na obra *La deux sources de la morale e de la religion* estabelece a distinção entre “religião estática” e “religião dinâmica”. Ele colocará os místicos, os pensadores e homens da *acção* do lado da “religião dinâmica” e recorda os seus ensinamentos nas suas obras, conseguindo entrecruzar as mais diversas tradições, os ensinamentos da antiga *Philokalia* com a mística judaica, sem esquecer o apofatismo de Gregório de Nissa e Pseudo-Dioniso o Areopagita,⁴⁵¹ que influenciaram sobretudo a sua *filosofia do nocturno*, e relaciona a sua filosofia com a dos místicos espanhóis, Santa Teresa de Ávila e S. Juan de la Cruz, etc... O Oriente cristão deixou os seus traços bem patentes no pensamento filosófico do autor e imprimiu-lhe um tipo de espiritualidade aliada a uma *experiência de Deus* que será a base da verdadeira fé como força impulsionadora do crescimento da alma e do *homem interior*.⁴⁵² Somente a fé despojará o coração daquele que ultrapassa os ídolos mentais e as crenças numa descoberta Deus pela própria experiência na sua *presença* pela graça. Esta atitude orante de uma busca convertida em caminho de vida irá contrastar com Escolástica católica mais racional que se apresenta, aos olhos de Jankélévitch, como uma “religião estática” institucionalizada, hierarquizada e com boa fundamentação doutrinal, porém uma vítima constante das suas críticas devido à excessiva valorização do *intelecto* em detrimento da *mística*, a única que poderia vivificar um sentido original de auto-descoberta e metamorfose interior.

Toda a experiência é necessariamente percepção ou representação 'finita' de algum dado

⁴⁵¹ V.J., “On connaît l’inépuisable litanie des épithètes privatives que les théologien dionysienne et néoplatonicienne décernent à leur suprême Anonyme, à cette Innefable duquel rien ne peut être énoncé et qui est absolument hors catégories: innomable, indépistable, inexorable, immesurable, inénarrable... C’est à travers ces ablations répétées, c’est à la limite d’une «apophasis» énumérative et cumulative, et non point au cours d’un développement ou approfondissement dialectico-discursif que se laisse pressentir le Superineffable, le Superindicible de la pure positivité.”, *P.P.*, pp. 115 - 116.

⁴⁵² *Op.Cit.*, Vladimir Lossky, “*L’union de l’esprit avec le coeur, la descente de l’esprit dans le coeur, la garde du coeur par l’esprit* - ces expressions reviennent constamment dans la littérature ascétique de l’Église d’Orient. Sans coeur, qui est le centre de toutes les activités, l’esprit est impuissant. Sans l’esprit, le coeur reste aveugle, privée de direction. Il faut donc trouver un rapport harmonieux entre l’esprit et le coeur pour organiser, pour construire la personne dans la grâce, car la voie de l’union n’est pas un processus inconscient. Elle suppose une vigilance incessante de l’esprit, un effort continuel de la volonté.”, pp. 198 - 199.

*finito: tanto que não existe “experiência” de um infinito actual senão por maneira de dizer, ou naqueles momentos inexplicáveis, incommunicáveis, de outro modo inverificáveis da experiência mística, nessas fulgurações excepcionais, consegue-se alcançar, se crermos nos Espirituais, a coincidência paradoxal do Absoluto e da presença. Nas temperaturas medianas da experiência e numa consciência que não acolhe a ardente “chama de amor”, a experiência-de-infinito será tão contraditória como a coincidência de opostos. Todo o sensorium tem necessariamente uma porta, e essa porta, longe de ser uma limitação simplesmente privativa, é sobretudo uma negação que é posição, um impedimento de ver ou de entender que é condição mesma de visibilidade e de audibilidade: não perceber para além de certos limites, não perceber senão até certos limites e no interior de um perímetro sensorial determinado, – estas são as duas fórmulas inversas, uma extrínseca e a outra intrínseca, para um mesmo acto onde toda a positividade é a de ser finito...*⁴⁵³

O que se define como “experiência”, no domínio religioso, torna-se bastante complexo... A definição de “experiência” (*empeiria*) descreve, de um modo geral, a realização de uma acção-performance com vista a atingir um resultado prático e, a partir daí, retirar uma determinada ilação. Trata-se da “*percepção ou representação finita de algum dado finito*”. No seu texto de 1936, *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*,⁴⁵⁴ Walter Benjamin persuade-nos da importância da narrativa na vida do homem, cujo centro de todo esse processo narrativo reside no facto de haver uma “experiência” (*Erfahrung*). Ao narrarmos uma situação, tentamos partilhar uma certa “vivência” (*Erlebnis*), torná-la presente e reposicioná-la frente ao nosso destino pessoal. Comunica-se o que se viveu, as coisas pelas quais passámos e que deixaram o seu rasto em nós, pois “comunicar” ou “pôr em comum” fundamenta-se numa comunhão de pensamentos que só é possível se houver anteriormente uma acção sentida e bem apreendida. A “experiência” é, pois, um grau mais aprimorado da “vivência”, dado que demonstra uma apropriação, uma interiorização ou uma reflexão

⁴⁵³ V.J., “Toute expérience est nécessairement perception ou représentation *finie* de quelque donné fini: en sorte qu’il n’y a d’«expérience» d’un infini actuel que par manière de dire, ou dans les instants inexplicables, incommunicables et d’ailleurs invérifiables de l’expérience mystique, dans ces fulgurations exceptionnelles qui accomplirait, s’il faut en croire les Spirituels, la coïncidence paradoxale de l’Absolu et de la présence. Aux températures moyennes de l’empirie, et dans une connaissance que n’embrase pas la brûlante «flamme d’amour», l’expérience-de-l’infini serait aussi contradictoire que la coïncidence des opposés. Tout sensorium a nécessairement une portée, et la portée, loin d’être une limitation simplement privative, est plutôt une négation qui est position, un empêchement de voir ou d’entendre qui est condition même de visibilité ou d’audibilité: ne plus percevoir *au delà* de certaines limites, ne percevoir que *jusqu’à* certaines limites et à l’intérieure d’un périmètre sensoriel déterminé, - ce sont là deux formules inverses, l’une extrinsèque et l’autre intrinsèque, pour un même acte dont toute la positivité est d’être fini...”, *P.P.*, pp. 5 - 6.

⁴⁵⁴ Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/M. , 1977.

sobre a vida que nos precipita na realização dessa *narrativa*. O que resulta da vivência será submetido a uma elaboração mental, que avalia o significado dessa situação no contexto da vida do sujeito. Assim, parte-se do princípio de que as narrativas feitas na primeira pessoa são mais verídicas, pelos menos, espera-se que assim seja. A veracidade depende da honestidade do narrador e da fidelidade da sua história.

2. A experiência, passada de boca em boca, é a fonte de onde todos os narradores foram beber. E entre aqueles, que puseram por escrito as histórias, são tanto melhores os que, nessa versão escrita, menos se destacam do discurso dos inúmeros narradores anônimos.

*9. A narrativa, que no domínio do trabalho manual – o rural, o marítimo e depois o urbano – longamente prosperou, é em si uma forma artesanal quase de comunicação. Não está interessada em transmitir o puro “em si” da coisa como uma informação ou um relatório. Afunda a coisa na vida daquele que a reporta, afim de retirá-la para fora dele. Assim se imprime na narrativa o traço do narrador, como o traço da mão do ceramista na tigela de barro. É uma tendência dos narradores começarem a sua história com uma descrição das circunstâncias sob as quais eles, em si mesmos, de seguida as experimentaram, a não ser que simplesmente a dêem como uma vivência pessoal.*⁴⁵⁵

A narrativa que nasce de uma *vivência* individual e intransmissível, pode ser transmitida enquanto *experiência* colectiva. Como se pode prever, a “experiência” varia muito de homem para homem numa diversidade de sensações e até numa divergência de pontos de vista. Por isso, Benjamin distingue o “vivencial” do “experencial”, acentuando a tensão entre a subjectividade da *Erlebnis* (o que se sentiu no interior e foi apropriado de um modo único) e a “actividade narrativa” que realiza a *experiência de colectividade* através do uso de uma linguagem social que concretiza em palavras essa individualidade.

Aristóteles afirmava que a Ciência e a Arte provêm ambas de uma base empírica, não são, portanto, metafísicas.⁴⁵⁶ A “experiência” quando é repetida

⁴⁵⁵ *Ibidem*, “2. Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben. Und unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt.” (...) “9. Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen – lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure »an sich« der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben.”, p. 104, p. 111.

⁴⁵⁶ Aristóteles, *Metafísica*, I, 1, 981a 3.

insistentemente cria uma “prática” assente na “memória” e o facto de rememorarmos aquilo que fazemos, permite a sua reprodução numa continuidade que dá origem à *arte* (*tekhné*). Por exemplo, quando um jovem aprende a tocar piano, começando a conhecer as notas e os acordes musicais, precisa de ter a “experiência” de tocá-los e memorizá-los, de maneira a poder reproduzi-los sempre que quiser. Se ele for criando um método de aprendizagem que implica sempre a repetição, alcançará um estado de *virtuosismo*. A perfeição da técnica leva à virtude. Dessa maneira, Aristóteles explica que a “arte” é já um desenvolvimento a partir da experiência inicial e apresenta um estatuto superior. Pela “experiência” visamos algo individual e singular, tentamos compreender o que é uma coisa, enquanto que pela “arte” compreendemos o porquê e como uma coisa acontece de maneira a podermos pô-la em prática.

Jankélévitch interroga-se acerca da “experiência religiosa”: – Como será possível fazer uma *experiência de infinito*? Porque do infinito não pode haver Ciência ou Arte que o alcancem, nem sequer um método ou sistematização “repetitiva”. Como escrever uma *narrativa* sobre o Infinito? Isso leva-o a concluir que “*não existe ‘experiência’ de um infinito actual senão por maneira de dizer*”, e a única ocasião onde talvez se possa pressentir o infinito é “*nos momentos inexplicáveis da experiência mística*”, mas mesmo esses “encontros” são considerados suspeitos, vistos com imensa cautela, podendo ser somente um conjunto de fantasias ou alucinações.⁴⁵⁷ É difícil aceitar que o homem, finito e limitado por um corpo, possa ter uma *iluminação* do infinito sem limites. A mesma inquietação surge no texto de Edith Stein, *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Seins*, que tenta mostrar-nos que a relação especial que o ser humano mantém com Deus (*o totalmente outro*) e com os

⁴⁵⁷ Bernard Sève, “Plus fragile, moins claire sans doute est ici la notion d’expérience. (...) certains êtres humaines (relativement nombreux, finalement) pensent faire ou avoir fait l’expérience de Dieu, la rencontre de Dieu dans une présence factuelle incontestable: les mystiques, bien sûr, mais aussi nombre de croyants éprouvant par exemple les ‘bienfaits’ de la prière ou du culte rituel. (...) Une littérature abondante existe sur cette question : témoignages des grands mystiques (sainte Thérèse d’Avila ou saint Jean de la Croix par exemple) critiques rationalistes ou psychanalysantes parfois féroces. L’examen philosophique de ces données est assez rare (*Les deux sources de la morale et de la religion* de Bergson étant une notable exception, ainsi que les travaux de Jean Baruzi et de ceux de William James). (...) On notera cependant deux points. Premièrement, les institutions officielles ecclésiastiques des religions monothéistes se sont en général méfiées de ces prétendues ‘rencontres’ avec Dieu. (...) La critique de la subjectivité religieuse a été opérée par les Eglises et par les théologiens avant que le rationalisme agnostiques ne le fasse à son tour. (...) Deuxième, le concept même d’expérience mystique ne vas pas sans difficulté. Pour mériter son nom, une expérience doit être contrôlable, répétable, transmissible, et plus encore élaborable par le sujet : élaborer une expérience, cela veut d’abord dire la mettre en discours (mise en récit ou mise en théorie). (...) L’expérience de l’amour n’est évidemment pas répétable au même titre qu’une expérience de physique. (...) L’expérience mystique, en revanche, se présente comme la singularité même, l’à peine dicible et certainement l’irrépétable.”, “La notion d’expérience religieuse”, *La question philosophique de Dieu*, Paris, PUF, 2010, pp. 9 - 11.

outros indivíduos em “intersubjectividade” é que provoca a evolução e o amadurecimento da consciência. O homem vai-se revelando a si próprio na medida em que se relaciona com o *outro* e esse outro acaba por ser um espelho do seu próprio “eu”. Por essa razão, Jankélévitch considera que “ser-se humano” não deve ser encarado como uma “porta fechada”, um bloqueio ou um limite, visto que o conjunto de relações, a intimidade e o entrosamento que se vai gerando entre o “eu” e o “outro” abrem a porta através da empatia (*Einfühlung*). A *relação* marca a positividade ôntica do homem. A *porta* que impõe um limite torna-se, pela empatia, uma abertura que dá lugar a uma *passagem*...

Como a *experiência estética* deriva da constatação do Belo inefável, que coincide com Deus, então, equivale dizer que “sentir a beleza” passa por uma *experiência de desejo e amor pelo infinito*, logo, uma “experiência de infinito”. Sendo assim, o homem só contempla a beleza nas realidades sensíveis reconhecendo o Belo invisível patente nelas. O deslumbramento acontece sempre que se sente aquele *calafrio* que nos põe boquiabertos perante a grandiosidade de um quadro, de uma escultura ou de uma música excepcional... Pressentimos a *luz incriada* de Deus nessa *claritas*, no termo de São Tomás de Aquino, que reluz a partir do objecto artístico. O pensamento jankélévitchiano, a pouco e pouco, vai sensibilizando os seus leitores para o facto da “experiência estética” e a “experiência mística” terem o mesmo fundamento e a mesma capacidade de transformação do homem... A *Filosofia Primeira* e a *Arte* mantêm uma inter-relação especial no momento em que se dá o *êxtase* religioso e artístico em simultaneidade. Apesar da Ciência e da Arte não serem “metafísicas”, como diria Aristóteles, a nova disciplina proposta por Jankélévitch, a *Metaempiria*, consegue unir o metafísico com o físico, no seguimento da *filosofia da integralidade* de Vladimir Soloviev. Relembramos que “integral” é a sabedoria que consegue fazer a síntese dos conhecimentos do Idealismo com os dados do Empirismo e conjugar assim a Ciência, a Teologia, a Arte, a Filosofia Primeira, etc...

Se pudermos transpor dentro da ‘durée’, cujo instante é a negação (a quase-negação), as entrevisões de um Rembrandt, diremos que o ‘claro-escuro’ não é a ‘grisalha’ da aproximação, mas o mistério do contraste. Isto talvez não seja, de todo o modo, a “Sétima Morada” desse Castelo Interior, onde Santa Teresa esperaria encontrar a paz. O instante, o intermitente imperceptível do Absoluto, não nos promete nem uma quietude nem um domicílio. Aqui, nós opomos o “desvelamento” empírico, que é gradual, e a “revelação”

*metaempírica, que é um súbito apocalipse: ainda que a intelecção metaempírica seja abrupta no seu advento inicial, admite Santa Teresa uma espécie de patamar que lhe dá continuidade; ela abre-se de rompante, mas cria uma ordem inteligível que se vai aclarando à medida que a consultamos. (...) É a evidência de uma aparição.*⁴⁵⁸

Pela “empíria”, o homem tem a experiência de situações singulares e um conhecimento limitado e circunstancial numa revelação gradual sujeita a um processo que decorre no tempo. Pela “metaempíria”, ele vê o *Absoluto* num instante, numa *aparição* fora do tempo e sem estar sujeito a um processo racional de aprendizagem. Uma vez mais, o momento de revelação gnosiológica é analisado num paralelismo com a vida mística e Jankélévitch chega a fazer referência à “*Sétima Morada*” do *Castelo Interior* de Santa Teresa de Jesus, a instância onde decorre a *evidência* que parece indicar um certo patamar ou estado de consciência. Apesar da evidência se dar rapidamente e não haver nada que a retenha, pois é passageira e efémera, existe um ‘patamar’ de inteligibilidade que precisa de ser atingido. Um encaminhamento nesse sentido deve ser prosseguido pelo indivíduo, o que significa que há algo que ele pode fazer por si próprio com o intuito de se aproximar desse *encontro*. Tendo em consideração que a natureza divina vive nessa inefabilidade, para lá do “muro do paraíso” na expressão de Nicolau de Cusa, o tipo de *encontro* que pode ocorrer, além de ser breve é indescritível. O encontro dá-se no ‘instante’ num momento especial e único, algo muito rápido, que nos surpreende de uma forma tão poderosa que ninguém lhe ficará indiferente. Devido a estes constrangimentos e limitações de acesso à Verdade, a *gnosiologia metaempírica* terminaria num *apofatismo* como se vê configurado no pensamento de Mestre Eckhart e podemos ler nos comentários de Vladimir Lossky.

É inútil determo-nos nas inúmeras passagens das obras alemãs e latinas de Maistre Eckhart onde se insiste sobre a inefabilidade divina, declarando que Deus é «indizível» (unsprechlich), que ninguém pode chegar a falar Dele, porque Ele está «para além de qualquer nome» (über alle namem), Ele é sem nome (sunder namen, namelôs). Nós não

⁴⁵⁸ V.J., “Si l’on pouvait transposer dans la durée, dont l’instant est la négation (la quasi-négation), les entrevues d’un Rembrandt, on dirait que le clair-obscur n’est pas la grisaille de l’approximation, mais le mystère du contraste. Telle n’est peut-être pas tout à fait la «Septième demeure» de ce Château de l’âme où sainte Thérèse s’attend à trouver la paix. L’instant, clignotement imperceptible de l’Absolu, ne nous promet ni une quiétude ni un domicile. Nous opposons ici même «le dévoilement» empirique, qui est gradué, et la «révélation» métémpirique, qui est soudaine apocalypse: du moins l’intellection métémpirique, abrupte dans son avènement initial, admet-elle une sorte de palier qui la continue; elle se déclare d’emblée, mais elle fonde un ordre intelligible qu’elle éclaire chaque fois qu’on la consulte. (...) C’est l’évidence d’une apparition.”, *P.P.*, p. 172.

*poderemos encontrar-Lhe um nome que lhe convenha e isso seria rebaixar Deus de querer dar-lhe um nome. Deus é uma «negação de todos os nomes» (ein logenung aller namen).*⁴⁵⁹

A filosofia e o discurso poético vão gerando símbolos e imagens dessa realidade evasiva, embora nada lhe seja comparável. Desse modo, é o “conhecimento gnóstico” feito com amor, que aprofunda essa ligação com o invisível e que prepara a alma para essa outra realidade. Jankélévitch não concebe o ‘transcendente’ somente no sentido daquilo que é inacessível e *totalmente outro*, vê-o como aquilo que está bem perto e próximo do homem. O transcendente assume-se como Vida e Beleza, como lemos no belo testemunho de Santo Agostinho, está em toda a parte e suporta a nossa existência! Nestas condições, qualquer pessoa que se disponha e que se esforce, pode tomar contacto com a transcendência, porque ela nos habita. Ressoam aqui as palavras de Santo Agostinho que, através destas alusões, descreve o mistério inefável do encontro com Deus pela Beleza que com o seu amor nos transforma.⁴⁶⁰ Assim, o êxtase religioso e a experiência da beleza possuem algo em comum: o facto de apelarem e arrebatarem a nossa sensibilidade mediante um “contacto” que é mais da ordem do *sensitivo* do que do *intelectivo*, mais *intuitivo* do que *racional*. A arte possui uma função religiosa que está acima da própria Ciência, da Filosofia e da Teologia. No fundo, reconhecemos aqui o antigo pensamento de Dostoïevsky, segundo o qual, “*a beleza está já na eternidade.*”⁴⁶¹ *A arte salva o homem, a beleza salvará o mundo...*

⁴⁵⁹ Vladimir Lossky, “Il est inutile de nous arrêter sur les passages innombrables des oeuvres allemandes et latines de Maître Eckhart où il insiste sur l’ineffabilité divine, en déclarant que Dieu est «indicible» (*unsprechlich*), que personne ne peut parvenir à parler de Lui, car Il est «au delà de tout nom» (*über alle namen*), Il est sans nom (*sunder namen, namelôs*). Nous ne pouvons trouver de nom qui Lui convienne et ce serait rabaisser Dieu que de vouloir Lui donner un nom. Dieu est «une négation de tous les noms» (*ein logenung aller namen*).”, *Théologie Négative et Connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1973, p. 13.

⁴⁶⁰ Santo Agostinho, “*Tarde Vos ameí, ó beleza sempre antiga e sempre nova, tarde Vos ameí! Vós estáveis dentro de mim, mas eu estava fora, e fora de mim Vos procurava; com o meu espírito deformado, precipitava-me sobre as coisas formosas que criastes. Estáveis comigo e eu não estava convosco. Retinha-me longe de Vós aquilo que não existiria, se não existisse em Vós. Chamastes-me, clamastes e rompestes a minha surdez. Brilhastes, resplandecestes e dissipastes a minha cegueira. Exalastes sobre mim o vosso perfume: aspirei-o profundamente, e agora suspiro por Vós. Saboreei-Vos e agora tenho fome e sede de Vós. Tocastes-me e agora desejo ardentemente a vossa paz.*” - “Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi! et ecce intus eras et ego foris, et ibi te quaerebam, et in ista formosa, quae fecisti, deformis inruebam. mecum eras, et tecum non eram. ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent. vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam: coruscasti, splenduidisti et fugasti caecitatem meam: fragrasti, et duxi spiritum, et anhele tibi, gustavi et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam.”, *Confessiones*, X, 27.

⁴⁶¹ Basile Zenkovsky, “«La beauté est déjà dans l’éternité...» Les émotions esthétiques sont en fait mystiques, en ce sens qu’elles poussent notre âme vers Dieu; et dans des documents récemment publiés nous lisons: «L’Esprit Saint est l’intelligence immédiate de la beauté, la conscience prophétique de l’harmonie et donc la tendance incessante vers elle.»”, *Histoire de la philosophie russe*, Tome I, pp. 474 - 475.

3. A Escola da Luz

*Deus disse: “Faça-se a luz!”
E Deus viu que a luz era boa.*⁴⁶²

O pensamento de um esteta imita a mestria de um bom pintor que vai esboçando as sensações e as emoções numa panóplia de vivências coloridas, como as matizes de um arco-íris deslumbrante. Vladimir Jankélévitch, filósofo e amante das artes, talvez mais sensível à música e ao som do que à imagem visual da pintura ou do cinema, não deixa de nos “pintar” as suas reflexões filosóficas ao jeito de um esboço numa tela, mantendo um *claro-escuro* que, ora alude à luz solar e iluminadora, ora marca a negritude da sombra. Estamos perante um pensamento a *preto-e-branco* que, todavia, não esquece a importância da graduação na *intensidade* da cor, um pensamento dos *cinzas*, do *grisaille* de tons intermédios que vão do negro absoluto ao branco singelo.⁴⁶³

Pensar filosoficamente não é mais do que “mudar a nossa percepção do mundo”, ver para além dele ou simplesmente “vê-lo” e “escutá-lo” pela primeira vez, no tal *pasmo essencial* de que nos falava o nosso poeta Alberto Caeiro. As tradições judaica e ortodoxa, nas quais se inscreve Jankélévitch enquanto judeu-russo, instauram uma nova forma de filosofia que realiza uma *mudança de percepção*. Ambas as tradições exaltam mais a função do *ouvido*, mas o autor prefere manter uma posição intermédia. Tanto aprecia a questão do *som* ortodoxa e judaica, como tem em conta as raízes greco-helenistas da filosofia ocidental que se centram mais na *visão*. A própria Ortodoxia russa não pode ser compreendida sem termos em consideração as fontes gregas e platónicas de uma filosofia luminosa e visionária, na medida em que a célebre doutrina dos antigos Padres do Deserto denominada de *Philokalia* (traduzida para o russo como *Dobrotolioubé*) pela junção grega das expressões “*philos + kalia*”, representa este *amor da beleza*, da sabedoria e da bondade que são realidades indissociáveis, tal como se vê na filosofia de Platão e Plotino na busca do Belo ideal que se identifica com o Bem e a Verdade – os “transcendentais” valorizados igualmente por São Tomás de Aquino. A este respeito, escreve Jankélévitch, “*O Belo não será o esplendor do Bem? A soberana*

⁴⁶² *Génese*, 1, 3-4.

⁴⁶³ Acerca do tema da “Sombra”, consultar a obra Jun'ichirō Tanizaki, 陰翳礼讃, *In'ei Raisan*, trad. port. *O elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

visibilidade e veracidade da Verdade? A irradiação não-deformada, não-refratada da essência? (...) O Bem é uma Beleza críptica, que deixa esteticamente ‘transparecer’ algo do seu ser, uma sobre-beleza supra-sensível, que deixa resplandecer o esplendor.”⁴⁶⁴ A Igreja Ortodoxa, seguindo o legado da *Philokalia*, atribui um estatuto superior à arte que não se coaduna com a aquela manifestação romântica do génio artístico, individualista e centrado em si próprio, que realiza as obras para o seu deleite pessoal ou para impressionar o espectador nos museus, galerias ou salas de espectáculo. A arte é uma revelação de Deus, que a utiliza como um *meio*, e o artista funciona como uma espécie de “receptor” de uma inspiração posta em prática na criatividade artística, para o engrandecimento divino, não humano. Contudo, ao estar a concretizar a obra, o artífice acaba por compartilhar desse engrandecimento. O esforço contribui para o seu aperfeiçoamento moral, ou melhor, para o despojamento daquilo que não é divino em si, procurando o que é melhor e mais perfeito. Esta concepção da arte entendida como “mediação” foi um grande estímulo na criação, especialmente na pintura do ícone (*eikon*) e na música. Se assistirmos a uma cerimónia religiosa ortodoxa, a arte torna-se parte da liturgia e a presença da beleza infunde-se no mais pequeno detalhe, na oração permanente através de cânticos belíssimos, na própria paramentaria dos sacerdotes bastante ornamentada e nos templos repletos de pinturas de ícones extraordinários. O cultivo da imagem e da beleza do *ícone* aliadas ao som do canto litúrgico têm a finalidade de comover a sensibilidade e transformar a nossa alma, fazendo-a ascender aos píncaros da espiritualidade.

Nicolau de Cusa, em *De Visione Dei*, estabelece uma teologia assente na imagem em continuidade com as palavras de Mestre Eckhart, que transforma a imagem concreta numa presentificação da beleza invisível e impalpável, mais uma vez, símbolo mediador e fundamental para a ascese. Se a tradição judaica nos proíbe uma imagem de Deus, o *Ignoto* que nunca poderá ser visto *face a face*, tendo em consideração que o Infinito divino ultrapassa este mundo na sua completa obscuridade e inacessibilidade.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴V.J., “Le Beau n’est-il pas la splendeur du Bien? la souveraine visibilité et véracité de la vérité? le rayonnement non déformé, non réfracté de l’essence? (...) Le Bien est une Beauté cryptique qui laisse esthétiquement *transparaître* quelque chose de son être, une surbeauté suprasensible qui laisse resplendir la splendeur.”, *P.P.*, p. 16.

⁴⁶⁵Carlos João Correia, “O desejo do povo judaico em preservar Deus de qualquer representação antropomórfica é de tal forma grande que não só o seu lugar no templo era marcado pela ausência como o seu nome nunca era invocado directamente. Ora, é óbvio que esta Ausência desmedida e incomensurável enquanto expressão religiosa do ser incondicional e infinito, enquanto fundamento e criador de tudo o que existe, não pode estar na génese e origem da experiência religiosa. Com efeito, é uma noção tardia e pouco tem a ver com as visões antropomórficas das divindades mitológicas. Diga-se a este propósito que esta Ausência desmedida se torna, no fundo, numa Presença avassaladora. Observe-se, a este propósito,

Cristo, ao ter-se “revelado” e encarnado, passou a existir enquanto “modelo” a ser seguido por toda a humanidade e é susceptível de ser representado e vivido no exemplo que nos transmitiu. Ora a visão do ícone permite compôr uma imagem de Cristo e alude à Sua *presença*, no meio da natureza, que só por imagens se poderá simbolizar.⁴⁶⁶ Sem esse acesso imaginário, o conhecimento não seria possível e estaria vedado à razão que necessita de apoiar-se numa visão artística e criativa da vida.⁴⁶⁷ Não é uma *visão sensível*, mas uma *visão intelectual* que vê a Verdade reflectida em *espelho* e *enigma* na realidade sensível, numa dialéctica *ascensus-descensus* entre o sensível e inteligível. À semelhança da *Teologia Negativa* de Pseudo-Dionísio, a filosofia cusana admite que as coisas visíveis possuem o divino de forma contraída e são símbolos de Deus em *imagem e semelhança* com o Espírito da Criação. A Teologia da Imagem crê ver o divino espelhado em todo o mundo, livro aberto e pronto a ser lido pelo *olhar desperto*. O Criador vê-se por reflexo nas suas criaturas, deixa-lhes um *vestígio*⁴⁶⁸ que, por sua vez, lhes permite refazer o inverso do caminho da Criação no desejo de retorno e unificação com Deus, percurso que nos é sugerido por São Boaventura no seu *Itinerário da mente para Deus*.

esta pequena história judaica: "Um grande mestre da tradição hassídica, Ytzhak Meier, era ainda criança quando alguém lhe disse, para se divertir: «Dou-te um florim se me disseres onde mora Deus». «E eu» - respondeu a criança - «dou-te dois florins se me disseres onde não mora».”, “A Religião e a Experiência do divino”, *Philosophica* n.º 17/18, CFUL., 2001, pp. 57 - 58.

⁴⁶⁶Gabriel Bunge, “ ‘God is Spirit’, says Christ (...) Therefore, any pictured image of God, insofar as it attempts to circumscribe him, is forthwith a non-thing, what the prophets rightly called ‘nothing’. There are no material images of the invisible, immaterial, and incorporeal Godhead. (...) Yet, the God of revelation - always directly self-revelation - is anything but a bare, abstract, impersonal principle. (...) This living image of God is the “only begotten Son” who is “in the bosom of the Father” (Jn 1:18) (...) Human kind is capable of apprehending this vision of the image of the invisible God, because he is himself a created “image of God’s own being”. *The Rublev Trinity: the icon of the Trinity by the monk-painter Andrei Rublev*, St. Vladimir’s Seminary Press, 2007, p. 15.

⁴⁶⁷V.J., “Mais l’image peut aussi renvoyer à ce qui est absolument autre, et non point relativement autre, à ce qui, en général, existe sous d’autres rapports, sur un autre plan, avec autre promotion. C’est là précisément ce que nous appelions l’Autre-ordre... lequel n’est pas un simple décalque servile ni une icône virtuelle de l’en-deçà, mais un véritable Par-delà. L’image ici peut correspondre en toute homologie et point par point au «modèle»: mais ce que le modèle est effectivement, elle l’est sur le plan ineffectif, notionnel et symbolique du concept.”, *P.P.*, p. 17.

⁴⁶⁸Filipa Afonso, “(...) Boaventura extraia de Agostinho uma concepção de mundo enquanto vestígio da Divindade, retira-lhe, no entanto, o sentido pejorativo que o filósofo de Hipona lhe chega a conceder. (...) Na verdade, o vestígio, como num rastro vincado num chão de areia, assinala, não apenas a presença daquele que por aí passou, mas, concomitantemente, a distância daquele que já aí não está senão como rastro. A tensão entre semelhança e diferença forma, por assim dizer, a própria constituição ontológica do vestígio que, exprimindo a Divindade, não se lhe iguala. Ora, enquanto Agostinho acentua a diferença da criatura relativamente ao Criador, Boaventura salienta a analogia que da criatura ao Criador se estabelece, por via da participação e da exemplaridade do Criador.”, *Figuras da luz: uma leitura da estética metafísica de São Boaventura*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011, pp. 220-221.

*O olhar (regard) existe somente em relação com uma consciência vidente e com um certo ponto de vista. O olho é um órgão, ou seja, uma coisa. A visão, uma função óptica, ou seja, uma operação. Mas o olhar (regard) é uma intenção. Na ausência dessa intenção, a visão não é senão um fenómeno abstracto e indiferente. Antes de mais, um par de olhos não faz, para mim, um olhar a não ser que ele se dirija sobre mim, orientado para mim, a não ser que se remeta, a mim, na sua imploração, invocação ou interpelação. Quando se entre-olham, o sujeito que é objecto, e o objecto que é sujeito, quando o olhar do “eu”, que é o “eu para si” e o “tu para o outro”, cruzam o olhar do “tu” que é o “eu para si-mesmo” e o “tu para mim”, uma verdadeira mutualidade se trama: É, com efeito, no cruzamento de olhares e no reencontro de duas intenções que é necessário descobrir, nesta misteriosa convivência, o vocativo do colóquio ou da alocução.*⁴⁶⁹

A partir do momento em que a imagem se assume como uma mediação entre o homem e Deus, o caminho filosófico passa a depender do *olhar*, que começa por se desencadear na relação do *eu* com o *tu*, do *eu* com os *outros*, e depois transposto para a relação já sobrenatural do *eu* com o *Totalmente Outro*. A intenção principal é a de atingirmos através do *olhar* uma *relação* e, nas palavras de Jankélévitch, nessa “*misteriosa convivência*” começarmos a interpretar um conjunto de sinais que se transmitem por uma linguagem especulativa, que vê o mundo como uma *Imago Dei*⁴⁷⁰ concretizada nessa hermenêutica simbólica. No entanto, esta visão simbólica será sempre marcada pela relatividade do “*ponto de vista*” do sujeito e do seu ângulo de visão, que condiciona a *visão intelectual* a uma limitada *visão sensível*. – Situação ingrata que circunscreve o homem ao limite das suas capacidades cognoscitivas. *Deus ignoto*, na sua permanente obscuridade para além deste mundo, é-nos sugerido pela metáfora do *muro do Paraíso*, que impõe uma barreira impeditiva e que interrompe a ascensão da nossa consciência para o divino. Para lá desse muro, dá-se a *coincidentia*

⁴⁶⁹V.J., “le Regard existe seulement par rapport à une conscience regardante et d’un certain point de vue. L’œil est un organe, c’est-à-dire une chose; la vision une fonction optique, c’est-à-dire une opération; mais le regard est une intention. Faute de cette intention, la vision n’est qu’un phénomène abstrait et indifférent. Surtout un paire de d’yeux ne fait pour moi un regard qui si elle est dirigée sur moi, orientée vers moi, que si elle s’adresse à moi dans l’imploration, l’invocation ou l’interpellation. Lorsque s’entre-regardent le sujet qui est object et l’object qui est sujet, lorsque le regard du moi, qui est le je pour soi et tu pour le toi, croise le regard du toi qui est je pour soi-même et tu pour moi, une véritable mutualité spirituelle se trama: c’est en effet dans le croisement des regards et la rencontre des deux intentions qu’il faudrait surprendre, avec le mystérieuse convience, le vocatif du colloque ou de l’allocution.”, *J.N.S.Q.*, Tome I, p. 99.

⁴⁷⁰Mafalda Blanc, “Na verdade, se o *ver de Deus* é o *ser visto das criaturas* e o *ver finito destas* o *ser visto de Deus*, é em circularidade perfeita que se cumpre o desdobramento plurímico da Visão absoluta, não sendo esta como *coincidência dos opostos* - vidente e visível - senão objecto de si mesma.”, “A construção da visão em Nicolau de Cusa”, *Philosophica* n.º14, Lisboa, CFUL, 1999, p. 35.

oppositorum dos atributos de Deus que consegue reunir os opostos sem contradição. Embora nos pareça uma natureza contraditória, faz coexistir em si todos os opostos que se harmonizam uns com os outros, opondo-se sem oposição. Deus parece ser complicado, na nossa perspectiva, mas a verdade é que não há contradição dentro si mesmo.

Mais recentemente, a Teologia Russa enquanto herdeira do antigo Império Bizantino, veio renovar este interesse na questão do ícone, do ponto de vista filosófico-místico, com os escritos de Pavel Florensky que compartilha o pensamento de Escoto Eriugena e de Nicolau de Cusa. Na iconografia, vemos que as pinturas não são apenas imagens ou representações que funcionam como imitações (*mimesis*), no sentido renascentista da arte que imita uma determinada Ideia, pois o ícone é próprio Original: o *invisível* que se “faz carne” no *visível*, ponto de ligação com a Transcendência, breve encontro ou instante de beleza, onde se encontram os dois mundos, o humano e o divino, através da arte. A Ortodoxia realiza, no ícone, a perfeita união entre a Ideia (*eidos*) e a forma sensível (*morphé*) numa obra de arte imanente com uma dimensão vital. Longe já da filosofia platónica que inspirou os artistas da renascença, a iconografia introduz uma *metafísica concreta*. Da mesma maneira que Cristo encarnou e se revelou na terra, no contexto da arte, a Ideia é encarnada na materialidade da obra, movida pelo Espírito divino. Esta *metafísica concreta* russa não deve ser confundida com as teorias, por exemplo, de Erwin Panofsky que ainda têm um teor platonista. É preciso marcar bem a destriça entre o Platonismo e a Iconografia que percorrem caminhos diferentes. No seu texto *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, a descrição do processo artístico gira em torno da “ideia” ou “conceito” mental do criador, que não visa a encarnação do Espírito no *realismo cristão*, mas uma concepção da arte que nasce no interior da mente do sujeito, virada para o artista. Já Leonardo da Vinci citava a famosa expressão “*la pittura è cosa mentale*”. É ele, o sujeito, que tem prioridade na produção do “seu” objecto artístico. O acto de “fazer arte” é um fenómeno “interior” que depois se projecta e concretiza no “exterior”. No fundo, Panofsky defende um intelectualismo artístico, um pouco como o nosso pintor português renascentista Francisco de Holanda, que no seu estudo *Da Pintura Antigua* dá-nos a seguinte definição: “*A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima. (...) É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do sprito e da mente.*

(...) *A santa pintura he contemplação activa.*⁴⁷¹ O papel do pintor como um “pequenino Deus” imita a grandeza da Criação e exercendo essa arte, vive de um modo contemplativo rodeado de beleza e em conformidade com Deus. O acto de pintar fá-lo *participar* no processo criador do mundo. Este dualismo flagrante entre o *conceptualismo individualista* e um *idealismo do concreto* vai ser, segundo Jankélévitch, o motivo do conflito entre o Ocidente e o Oriente. A arte ocidental, desde Plotino, Santo Agostinho, passando por Mestre Eckhart e Marsílio Ficino, mantém insistentemente uma tendência para o “mental” e “conceptual” de um *espiritualismo idealista “desencarnado”* e “*fantasmagórico*”, ao passo que no Oriente encontramos um maior realismo e imanentismo da *forma vivente*: a Ideia receptiva à mobilidade vital. A matéria que se adapta e que é “maleável” como o “*barro que é insuflado*” e se predispõe a receber o Espírito.⁴⁷²

A antiga linha do pensamento aristotélico desenvolvida por São Tomás de Aquino, associa a experiência estética à faculdade do juízo racional sempre em relação com a sensibilidade. Em primeiro lugar, ele explica-nos que a “experiência estética” nasce de um prazer sensível, provocada por alguma coisa que nos agrada, *que deleita a vista “id quod visum placet”* e que prende os nossos sentidos. Só depois desta afectação primária, emitimos um juízo sobre os dados dos sentidos e sobre as sensações. Nestas duas etapas, a experiência acaba por ser filtrada pela racionalidade, na medida em que a beleza do real não deriva da “aparência sensível” das coisas, mas da “Forma” inerente às coisas. O Belo é uma construção *formal* apreendida pela inteligência em três características que se complementam: a integridade ou perfeição (*integritas*) patente no equilíbrio da justa-medida do objecto (*proporção*) que, dada a sua beleza, exprime uma luminosidade (*claritas*). Essa claridade que se oferece à razão e que se torna visível em virtude do seu brilho, começa a ser reconhecida pela nossa sensibilidade graças ao papel activo da inteligência na regulação da visão inteligível. A experiência da beleza traduz-se assim numa capacidade de “clarividência” do *eidos* da “chama” do Espírito, cujas labaredas envolvem o objecto.⁴⁷³ Em comparação com São Tomás, a Estética do Oriente

⁴⁷¹Francisco de Holanda, “Que cousa he pintura”, *Da Pintura Antigua*, Lisboa, INCM, 1983, pp. 26, 28.

⁴⁷²*Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “A Obra, incorporando uma enigmática presença, é o espaço de uma experiência singular do mundo, a incarnação da Ideia (dizia Proust), o fazer-refazer da Ideia, a presentificação do sensível-inteligível. Nisso, reside o milagre, a alegria estremecida da obra, o inquietante e fascinante incesto entre sensível e inteligível.”, *Vedutismo*, p. 39.

⁴⁷³Jacques Maritain, “La beauté est essentiellement objet d’intelligence, car ce qui connaît au sens plein du mot, c’est l’intelligence, qui seule est ouverte à l’infinité de l’être. Le lieu naturel de la beauté est le monde intelligible, c’est de là qu’elle descend. Mais elle tombe aussi, d’une certaine manière, sous les prises des sens, dans la mesure où chez l’homme ils servent l’intelligence et peuvent eux-mêmes jouir en

russo, como Jankélévitch a entende, está no limiar duma experiência intelectual repleta, porém, de sensibilidade, sensualidade e de amor, que consegue conciliar o mundo sensível com o mundo inteligível e não se monopoliza apenas no intelecto. – Como diria o mestre Lima de Freitas, a respeito da captação do *eidos* na pintura, existe uma “chama secreta” que não é fruto de um “intelectualismo” e que não provém em exclusivo dos dados elaborados pela razão a partir da sensibilidade.⁴⁷⁴ A Estética de São Tomás, intelectual e formalista, apesar de ter início na sensibilidade, visa uma Forma transcendente e ilumina-a, e parece dar prioridade a um “princípio de perfeição”, a Forma, que coloca a *poiesis* artística ao nível de uma Metafísica. A noção russa de *síntese* entre matéria e espírito, vemo-la nos textos de Vladimir Soloviev e encontrará o seu eco na filosofia de Jankélévitch que, mais do que uma análise metafísica, a arte descreve-nos um processo *vivencial* que nos chega através de uma “síntese unificante” da diversidade da multiplicidade. A *matéria espiritualizada e adaptada “enformada”* pela Forma tem um peso muito maior do que no Platonismo que desvaloriza toda e qualquer matéria. A Forma só tem razão de ser em coordenação com a matéria que lhe corresponde, na sua função de “*enformar*”. O ícone sendo um suporte material, oferece-nos a “alma” e consegue mostrá-la ao fazer-nos sentir esse “calor” da vida que emana da matéria.

Os russos rebatem a doutrina platónica até certo ponto, mas vêmo-los depois a acompanhar o raciocínio de Sócrates, no *Fédon* de Platão, no que diz respeito ao estatuto da alma humana, que se nivela com os Arquétipos inteligíveis, confirmando a imortalidade que subsiste para além da materialidade do corpo. Ao falarmos da natureza da “alma” devemos afastarmo-nos daquela redutora noção da *psykhé* enquanto “epifenómeno” de reacções psicológicas de um organismo físico. Referimo-nos a um dos célebres argumentos do *Fédon*, que é refutado por Sócrates, aquela teoria segundo a qual a alma parecia estar na dependência do corpo e, após a morte desse invólucro, fenecia a alma, da mesmo modo que um “instrumento” com uma “corda partida” deixa

connaissant.”, “L’art et la beauté”, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l’Art Catholique, 1920, p. 31. (disponível on-line: <https://archive.org/stream/artetscolastique00mariuft#page/n7/mode/2up>)

⁴⁷⁴Lima de Freitas, “Esse Fogo é o fogo celeste, a chama do Espírito, simbolizada pelo ouro: a arte de Bizâncio transmitiu a sua mensagem secreta ao Ocidente e vemo-lo arder por detrás das virgens da Escola de Siena, nos ícones eslavos, contraindo-se depois nos pequenos círculos luminosos do esplendor dos santos para, finalmente, desaparecer nas opacidades da pintura europeia «realista». (...) A pintura não representa as coisas como tais, tão pouco as ideias, no sentido abstracto e lógico do termo; apresenta-nos, essencialmente, aquilo a que os Gregos chamavam *eidos* - «Ideias» vividas como experiência total, abarcando o ver, o sentir, o amar, o pensar, em acordes múltiplos e ricos de ressonâncias onde a síntese unificante triunfa sobre a análise das ressonâncias, onde a síntese unificante triunfa a análise das diferenças.”, “A terra das visões”, *As imaginações da imagem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1977, pp. 64 - 66.

de produzir “música”. A vida da alma reduzida a uma “harmonia musical” e presa ao “instrumento musical”, não tinha vida em si mesma e não poderia subsistir depois do instrumento se estragar.⁴⁷⁵ Por conseguinte, não é a alma um epifenómeno que resulta do corpo, ao contrário é o corpo que se torna o “receptáculo” dessa *forma vivente*, dessa força vivificante que dá a energia ao organismo. O “sopro do Espírito” atravessa o elemento material vivificando-o. A principal diferença é que, em Platão, esse corpo-suporte material era visto como uma natureza inferior que deveria ser rejeitada, motivo até de nojo e de repugnância (em Plotino), acaba por ganhar uma nova dignidade no Cristianismo encarnacional que integra o corpo no processo de sofrimento e de ascese, ou seja, o corpo toma parte na transformação da alma e é um elemento vital imprescindível. O homem feito de *corpo e alma* não é um indivíduo a vaguear como uma “alma errante” ou “assombração” de um “espiritismo” de traços platônicos: é, nele, que se dá a Encarnação da obra de Deus. Se aplicarmos esta questão ao contexto artístico, poderemos dizer que “corpo” está para o “ícone”, assim como a “alma” está para a “beleza” – realidades indissociáveis, havendo uma diferença de nível e de graduação que mantém, em todo o caso, essa simbiose de *matéria e espírito*. Por isso, Vladimir Soloviev define a Beleza dizendo: “*devemos definir a beleza uma transfiguração da matéria através da encarnação, nela, de um princípio diferente, trans-material. (...) a beleza na natureza não é a expressão de um conteúdo qualquer, mas somente do conteúdo ideal, e é evidente que a beleza é a encarnação de uma ideia*”.⁴⁷⁶

Andrei Rublev, o célebre artista russo considerado o maior pintor de ícones de sempre, ensina-nos a fórmula para fazer “*encarnar a ideia*” na obra de arte. Ele veio a ser canonizado pela Igreja Ortodoxa e a sua biografia é exemplificativa do tipo de vida monacal russa, que inclusive se viu até relatada na obra-prima do cineasta Andrei Tarkovsky. Quando o monge pinta o ícone, nesse esforço de concentração na pintura acompanha-o a oração que, passo a passo, o induz num recolhimento interior, que vai transformando o próprio processo de produção artística numa homenagem ao Criador que espiritualiza a alma do artista. O mérito do artista é ser ele mesmo um “mediador”, e aqui reside o “segredo”, o homem desempenhar um papel de *medium* activo-passivo

⁴⁷⁵ Platão, *Fédon*, 84c - 86d.

⁴⁷⁶ Vladimir Soloviev, “(...) dobbiamo definire la bellezza una transfigurazione della materia attraverso l’incarnazione in essa di un principio diverso, trans-materiale. (...) la bellezza nella natura non è l’espressione di un contenuto qualsiasi, bensì soltanto del contenuto ideale, è cioè chiaro che la bellezza è l’incarnazione di un’idea.”, *Sulla bellezza nella natura, nell’arte, nell’uomo*, trad. Adriano Dell’Asta, Milano, Edilibri, 2006, pp. 44, 47.

de Deus, que está no centro do processo criativo, em detrimento do *intelecto* ou do génio da individualidade do autor.

– Mas como se vê a *alma a arder* no ícone? ⁴⁷⁷

No contexto técnico da pintura, envolve uma manipulação da *luz* e do *calor*. A alma, na pintura bizantina, sobressai como a auréola em torno da cabeça dos santos, por uma impressão de iluminação e de calor. Trata-se do “calor do amor”, dizia São Serafim de Sarov ao seu discípulo Motovilov, que aquece os corações e consola as almas daqueles que se aproximam do homem *santo*. A *graça* de Deus dava-se a entender por essa *presença quente* como se houvesse algo de febril que saísse do sujeito que fazia notar a sua presença entre os demais.⁴⁷⁸ Assim como o pintor Francisco de Holanda explicava que um verdadeiro artista tinha de ser um homem *sábio* com um leque variado de conhecimentos, quer sejam de História da Arte, Geometria, Técnica de pintura, Anatomia, etc., Jankélévitch acrescenta que ele também necessita de ser um *gnóstico*, um *religioso* e um *místico*. Não basta ter a *tekhné* do virtuosismo artístico, pois essa habilidade técnica que se aprende e aperfeiçoa, exige uma virtude (*areté*), uma certa “luz interior” ou uma disposição da parte do artista. A arte parece somente desenvolver-se a partir de uma execução aprimorada e virtuosa, dado que o artista trabalha com a Beleza, “toca” na invisibilidade das coisas e abre-nos um mundo *Metaempírico*. De acordo com os artistas russos, o ícone aponta para uma inteligibilidade que está para além do próprio objecto artístico, que o supera e o transcende. Logo, existe um elemento material na obra de arte, só que o significado, a mensagem transmitida pela obra, ultrapassa-a. O invisível atravessa a materialidade da criação artística e, no entanto, não se cinge à obra. A Beleza vai estar sempre *para além* e *para lá* do objecto artístico individual e particular.

⁴⁷⁷ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “A Alma: o que in-flama a obra, a Vida, braseiro, chama, Witz, “chama ardente do espírito”, diz o último poeta Trakl (Derrida-122). A alma é o gás da obra, dom da obra, dádiva-deva-deus da obra.”, *Vedutismo*, p. 36.

⁴⁷⁸ Serafim de Sarov, *O Diálogo com Motovilov*, Lisboa, Paulinas, 2004, pp. 66 - 68.

– *Amigo de Deus, que outra coisa sente?*

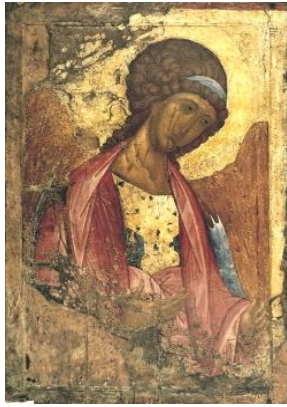
– *Um calor extraordinário – respondi eu.*

– *Como assim, um calor? Não estaremos nós em pleno Inverno, em plena floresta? A neve está sob os nossos pés, cobre os nossos ombros e não para de cair. Que calor poderá sentir neste lugar?*

– *Um calor comparável ao de um banho de vapor, quando todo o seu ser está envolvido no seu turbilhão.*

– *Pois bem, no entanto, olhe à nossa volta! A neve que cobre os nossos ombros não se derrete, nem aquela que está sob os nossos pés. Não é, portanto, no ar que se encontra este calor, mas no interior de nós próprios. (...)*

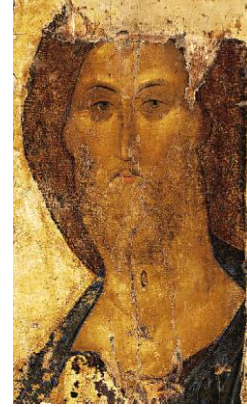
Aquecidos com este calor, os eremitas já não recebavam mais o frio do Inverno. Eles estavam vestidos como que com pelicas quentes, numa veste tecida pela graça do Espírito Santo.”



Andrei Rublev
Arcanjo São Miguel, 1410.



Andrei Rublev
Trindade, 1425-27.



Andrei Rublev
Cristo Redentor, 1410.

Para explicar esse fenómeno na pintura, existe toda uma *escola de luminosidade* desde os seus primórdios com Andrei Rublev, Michelangelo, Ticiano, Tintoretto, Caravaggio, El Greco... A investigação e o trabalho que foram fazendo sobre os vários contrastes da luz teve a finalidade de exprimir a tal “alma” que brota do ícone. Essa mestria vai transitar de geração em geração e cada pintor começa a introduzir as suas próprias inovações e aprimora-as com grande empenho. A arte dos ícones do antigo Império Bizantino, após a queda de Constantinopla, passava praticamente para aos mãos dos italianos, porque a maior parte dos pintores se refugiaram em Itália e aí recaiu todo o seu legado pictórico. O fabuloso Domenikos Theotokopoulos, nomeado El Grego pela sua nacionalidade grega, teve uma enorme influência sobre um série de artistas italianos que vieram depois de si. Na sua passagem por Veneza e Roma, mais tarde, sedado em Toledo, ele transmitiu os seus conhecimentos “bizantinos” na Europa. É importante não esquecer que o pintor tinha a sua raiz familiar na antiga Bizâncio e, melhor do que qualquer outro, compreendia as técnicas pictóricas do ícone.⁴⁷⁹ Na verdade, há um conjunto de factores históricos que favoreceram o aparecimento do Renascimento com a recuperação do conceito de “luz” entre os italianos. Os pintores renascentistas tinham os olhos postos na Iconografia do passado e tornaram-se os grandes continuadores da escola da “luminosidade”, na detalhada exploração da relação da luz e da sombra, com os seus contrastes e limites. Aprenderam a criar um relêvo especial com um “efeito tridimensional” que, não só transmitia uma sensação de perspectiva e de profundidade

⁴⁷⁹ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “Élie Faure El Greco uma lição de trevas-uma lição de estilo o ‘Cretense que via brilhar ainda no fundo da sua memória o clarão estreito e vermelho com que se iluminam os ícones nas capelas ortodoxas, e que Ticiano e Tintoretto tinham iniciado na pintura, na sua Veneza, onde o leito púrpura e da flores das agonias reais já estava preparado, trouxe para esse mundo trágico o fervor das naturezas ardentes em que todas as formas novas de *sensualidade e de violência* entram em línguas de fogo.”, *Vedutismo*, pp. 101 - 102.

no quadro, como um dramatismo emocional que se tornará típico, mais tarde, do Maneirismo e do Barroco.⁴⁸⁰

Durante o período do Barroco, Rubens, Velázquez, Rembrandt e Vermeer elevavam a categoria estética a Luz, a *Claritas*, ao estatuto máximo de uma *Metafísica da Luz Solar*. Jankélévitch refere-se ao Barroco como a verdadeira “*apoteose da ostentação*” da aparência faustosa, do excesso exuberante de todo o cenário barroco, que tende a apelar aos nossos sentidos pela riqueza cromática das telas que, nesta época, vibram em plena luz. A nossa atenção é cativada por intermédio de um esquema de fantasia, uma *fábula mística*, que conjuga brincadeiras e truques ópticos (como o *trompe l’oeil*) que tentam cativar o espectador suscitando uma sensação de desdobramento do olhar em novas e multiplicadas perspectivas. Na literatura, destes artifícios se serve Baltasar Gracián, um escritor típico do século XVII espanhol, que adota toda a espécie de alegorias nos seus textos, aforismos, apotegmas, jogos de palavras, anagramas, enfim, o *El Criticón* é um exemplo de barroquismo na escrita. A sua maneira de ser e o seu estilo são, em muitas ocasiões, elogiadas por Jankélévitch que se entusiasmava com as ironias rebuscadas.

Este retorno do platonismo é um dos sintomas da modernidade que se adivinha, desde já, na concepção sacramental e festiva da natureza que embriaga o Renascimento, e depois a arte barroca. Raymond Bayer, estudando Vinci, destacou de uma maneira excepcional a estética do brilho que os humanistas florentinos do ‘Quattrocento’ herdaram de Hermes Trimesgisto, de Plotino e de Jâmblico: encontram-na tanto no “Elogio do Sol” de Leonardo, como no “De Sole” de Marsílio Ficino. Ela inspirará Leão de Hebreu e as suas metáforas solares. (...) Francisco de Assis, apostrofando “meu senhor Sol”, invoca através dele o Senhor que, segundo a própria “República” (de Platão), é o paradigma. E essa é ainda a intenção de Boaventura, lendo o divino Exemplar nas suas imagens, vestígios e reflexos. A luz resplandecente nos neoplatónicos do Renascimento, começa a existir, aos poucos, por si mesma, através de uma “transferência” que vai do Bem invisível à auréola desse Bem, e da fonte luminosa à luz resplendida. (...) Em oposição à heliofobia dos cátaros, Baltasar Gracián, o autor do “Criticón”, celebrará o Sol do dia, “oculus mundi”, que a natureza inteira, desde o pavão à rosa e ao diamante, o imita na gloriosa ostentação. (...) Tal como o fausto romano que, por entre os jogos de água e os fogos de artifício, no meio dessas conflagrações que são o esplendor triunfante, tinha celebrado a pompa da Aparência e a

⁴⁸⁰ E.H.Gombrich, “In the great paintings of Tintoretto and El Greco we have seen the growth of some ideas which gained increasing importance in the art of seventeenth century: the emphasis on light and colour, the disregard of simple balance, and the preference for more complicated compositions.”, *The Story of Art*, London, Phaidon, 2012, p. 297.

apoteose da “ostentação”, assim o século XVIII aprende a usar bem os trompe-l’oeil e joga com as mil e uma maravilhas que as lanternas mágicas, as lentes graduadas e os gabinetes de ilusões compõem para o homem ofuscado.⁴⁸¹

Se avaliarmos o contexto histórico, o Barroco exprimia o Antigo Regime e as repercussões da segunda Contra-Reforma, que refletem um tipo social muito característico e um espírito, ao mesmo tempo, de misticismo e de paixão com a exaltação do movimento, da materialização da emoção e do êxtase, da sensualidade das formas, da monumentalidade cenográfica, do exagero ornamental propositado e do jogo acentuado de contrastes intensos, *sombra/luz*, *massas/vazio*, *curvas/contracurvas* e *côncavos/convexos*. Era o reflexo de uma sociedade cortesã em mutação e do regime absolutista, numa Europa perturbada por conflitos religiosos e vivendo num clima de pesado misticismo e de uma revigorada religiosidade saída da Reforma tridentina do Catolicismo.⁴⁸² O Barroco que se erguia no fim do século XVI, perdurou mais tempo do que o Maneirismo, uma vez que se manteve até ao século XVIII. Se incluirmos o *Rocaille* ou Rococó, é uma das fases artísticas mais longas da Europa Ocidental, que se estende do século XVI ao início do Neoclassicismo do último quartel do século XVIII.

Durante todo o Renascimento e o Barroco importa sublinhar que a pintura começa a bifurcar-se em dois movimentos artísticos com duas abordagens distintas. Estamos a falar dos artistas do Norte da Europa, os holandeses, que têm uma abordagem que se demarca dos italianos. Perto de Roma, os pintores italianos prosseguiram com a Escola de Bizâncio misturada com os aspectos clássicos renascentistas. Pesava-lhes a

⁴⁸¹V.J., “Ce retournement du platonisme est un des symptômes de la modernité et devine déjà dans la conception sacramentaire et festive de la nature qui enivre la Renaissance, puis l’art baroque. Raymond Bayer, étudiant Vinci, a brillamment dégagé l’esthétique du lustre que les humanistes florentins du *Quattrocento* héritent d’Hermès Trismégiste, de Plotin et de Jamblique: on la retrouve aussi bien dans l’*Éloge du Soleil* de Léonard que dans le *De Sole* de Marsile Ficin; elle inspirera à Léon l’Hébreu ses métaphores solaires. (...) François d’Assise, apostrophant «messire le Soleil», invoque à travers lui le Seigneur qui en est, selon la *République* elle-même, le paradigme; et telle est encore l’intention de Bonaventure lisant le divin Exemplaire dans ses images, vestiges et reflets. La lumière resplendie, chez les néoplatoniciens de la Renaissance, commence à exister un peu pour elle-même, par un «transfert» de l’invisible Bien à l’auréole de ce Bien et de la source lumineuse à la lumière resplendie... (...) En opposition avec l’héliophobie cathare, Baltasar Gracián, l’auteur du *Criticón*, célébrera le soleil du jour, «oculus mundi», dont la nature entière, du paon à la rose et au diamant, imite la glorieuse ostentation. (...) Comme le faste romain, parmi les jeux d’eau et les feux d’artifice, au milieu de ces embrasements qui sont splendeur triomphante, avait célébré les pompes d’Apparence et l’apothéose de l’«ostentation», ainsi le XVIII^e siècle apprend le bon usage des trompe-l’œil et joue avec les mille et une merveilles que le lanternes magiques, les verres d’optique et les cabinets d’illusions composent pour l’homme ébloui.”, *P.P.*, pp. 23-25.

⁴⁸²Louis Parkinson, Monika Kaup, “Barroque, New World Barroque, Neobarroque – Categories and Concepts”, *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, USA, Duke University Press, 2010, pp. 3 - 5.

herança da Idade Média, com o estilo gótico, e os princípios da Escola Flamenga que persistia na endoutrinação do povo por intermédio de imagens religiosas assustadoras do *Inferno* e do *Purgatório*, onde o realismo simbólico dos ícones tentava esclarecer e iluminar as almas dos crentes, apelava à prática da virtude, sendo assim pedagógico e terapêutico. Mas os pintores holandeses que eram de origem protestante, apesar de se inspirarem na luminosidade da Iconografia, emancipam-se do ponto de vista temático. Começaram a focar mais a vida do *quotidiano* com a representação de paisagens do campo e cenas da vida no interior das casas, salientando as suas personagens, meros seres humanos comuns, que estão longe de serem “santos” ou “anjos”.⁴⁸³ Mesmo entre os italianos, o próprio Caravaggio já começara uma espécie de Realismo com a introdução do ‘povo’ entre os modelos que pousavam para si. Homens comuns, mendigos, prostitutas, todos aqueles que não descendiam de nenhuma estirpe privilegiada, serviam para representar as histórias da religião e do Cristianismo. Uma religião do povo para o povo e, consequentemente, uma arte gerada a partir dos mais pobres. Em todo o caso, são os holandeses, os iconoclastas, que se iniciam na pintura mais realista e naturalista, não-teológica. Nesta questão, como referimos, os italianos ficaram-lhes mais atrás, devido ao poder temporal da Igreja sobre as artes.

No Norte da Europa, os quadros de Rembrandt foram aqueles que mais sobressaíram pela sua excelência e originalidade. A característica mais fundamental que normalmente é referida nos manuais de História de Arte como uma verdadeira revolução no âmbito da pintura, não é apenas a mudança de temática nos quadros holandeses, é a própria concretização técnica. Com Rembrandt, o foco da luz não se projecta do exterior para o quadro, mas vem de dentro para fora. A luminosidade envolve os seus personagens numa “aura” brilhante e a luz emana do interior das próprias figuras num calor que se exala e se deixa sentir.⁴⁸⁴ Trata-se da técnica do

⁴⁸³Moshe Barasch, “As opposed to the masters of the Italian Renaissance, the Dutch artists ‘were incapable of simplifying nature’; they aimed at the fullness of reality. Seventeenth-century Dutch painters exalted man, but did so ‘without raising him above his terrestrial condition’.”, *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire. Vol. 1*, New York University Press, 1990, p. 328.

⁴⁸⁴*Op. Cit.*, Lima de Freitas, “De entre os pintores que mais meditaram sobre os mistérios da luz, depois que *lume* e *nume* se separaram na psique ocidental, Rembrandt foi talvez o primeiro que vislumbrou na dualidade das criaturas o seu carácter ilusório, adivinhando no mundo das formas visíveis uma sucessão de ilusionismos que outros, desatentos, tomam por «verdades tangíveis» e «inamovíveis»; Rembrandt buscava nos seres a «luz interior» capaz de dissolver a opacidade da matéria e procurava ligar a criatura vista, já não só pela luz reflectida nas superfícies e epidermes, mas pela luz meditada da interioridade essencial e invisível, à unidade transcendental do princípio divino. E, com efeito, a luz reflectida pela exterioridade física do homem oferece-nos a sua imagem e semelhança e revela o homem como «criatura»; porém, a «luz» do conhecimento metafísico (conhecimento que está para além do físico), a luz da visão interior, afrouxa os laços que aprisionam a exterioridade separada e restabelece a continuidade

chiaroscuro que nos faz retroceder à época de Bizâncio, como já tínhamos analisado, e começou a ser mais trabalhada a partir do século XVI, nas artes gráficas, no desenho e na gravura, com a intenção de dar volume aos objectos, tendo em mente a separação nítida entre a “luz” e as “trevas”. Leonardo da Vinci deve ter sido um dos primeiros artistas a acrescentar o *sfumatto* na pintura, o método pelo qual se esbatia o contornos dos objectos e se lhes dá uma maior graduação. As imagens deixam de aparecer somente a preto-e-branco e ganhavam uns tons acinzentados que modelavam e enriqueciam as suas formas. O *chiaroscuro* já vinha a ser explorado por outros artistas, mas só com Rembrandt adquire um sentido diferente do que havia sido feito pelos pintores até então. As suas magníficas obras dão-nos a entender aspectos filosóficos da “metafísica da estética”. Na longa linhagem de “pintores icónicos”, Rembrandt cria uma verdadeira “alegoria gnosiológica” na sua pintura, que ajuda a explicar conceitos de Filosofia e consegue ilustrar ideias.



Claude Vernet, *Noite* (pormenor) 1757.



Rembrandt, *Filósofo em meditação*, 1632.

Na imagem do “*Filósofo em meditação*”, vemos que há muitas *nuances* de luz que se direccionam com as mais variadas finalidades e significados simbólicos. Quando observamos a obra, sentimos a claridade que entra pela larga janela, que simboliza a “luz divina” e o “conhecimento infuso” que nos chega através da “luz incriada”, que é recebida abundantemente no espaço interno do quadro. Depois vemos faíscar as pequeninas labaredas da fogueira, ao fundo à direita, que estão a ser ateadas por um

da criatura com o Criador incriado, a continuidade da possibilidade com o possível, do patente com o latente e o potente; ao mesmo tempo que dissolve os particularismos que obscurecem o ser essencial (tornando-o distinto) e os limites que lhe conferem forma. As pluralidades irão, na extremidade última, estática, de uma tal visão (para lá de toda a óptica), diluir-se e desfazer-se na unidade final da Luz, do mesmo modo que à «ignorância» sucede a evidência (sem olhos) de todos os seres que são o Ser.”, “Da Luz”, *As imaginações da imagem*, pp. 162 - 163.

indivíduo, que indiciam o “conhecimento humano” que vai crescendo à medida do esforço humano. Temos aqui uma simbologia associada ao “conhecimento divino” e “conhecimento humano”, e Rembrandt não precisou de redigir nenhum tratado filosófico, bastou-lhe usar o poder da sugestão da imagem. Outra obra que Jankélévitch faz questão de citar, em vários livros, é a *“Noite”* de Claude Joseph Vernet, que retoma este mesmo simbolismo. O luar na marina com a claridade que se reflecte sobre as águas indica-nos a *Filosofia Nocturna* e o conhecimento por via da intuição que se dá quase “às escuras” da razão. Intuímos apenas “reflexos” indirectos da verdade. A fogueira e as personagens em torno dela, uma vez mais, são o símbolo do “fogo prometaico” roubado aos deuses, que origina o conhecimento limitado e feito à medida do homem.

O pintor Lima de Freitas redigiu algumas monografias sobre Estética, que vêm a propósito do que estávamos a expor sobre Rembrandt e sobre a filosofia de Janlévitch, porque existem alguns elementos em comum. Os seus textos são muito interessantes pela densidade da sua pesquisa filosófica e simbolista, que se vê reforçada na “experiência prática” de artista. Ele subscreve alguns princípios metafísicos associados à arte. No texto *As imaginações da imagem*, há todo um capítulo dedicado à “Luz”, que seria importante relacionar Rembrandt. Falar da “Luz” é um aspecto essencial no Desenho e na Pintura, dado que não existe *arte da imagem* na escuridão. A “luz” é o início de tudo. No mundo, o calor do sol ajuda a iluminá-lo e a germinar a terra, do ponto de vista do Desenho e da Geometria, a “luz” estabelece a visibilidade dos contornos e do perímetro de cada objecto. Graças a ela, podemos desenhar e discernir os vários objectos que se distinguem uns dos outros. Mas Lima de Freitas alerta-nos para a existência de uma “luz interior” oculta, que não se vê com os olhos do corpo, que torna esses mesmos objectos unos. Pela “luz exterior”, os entes parecem separados entre si, pela “luz interior” convertem-se em realidades unidas e indivisas: *“E se é o «limite» da luz que separa e revela os corpos, criando a multiplicidade do Outro, é pela luz sem limite que se recupera a unidade, subindo da luz «criada» à luz «incriada».”*⁴⁸⁵ A outra

⁴⁸⁵ *Op. Cit.*, Lima de Freitas, “Sem a luz a visão é impossível. A luz é medida e é limite. O limite torna visível o que não seria sem ele; nós não vemos os objectos, vemos os limites dos objectos, vemos as suas fronteiras exteriores. Um perfil é uma interrupção. A medida torna perceptível; toda a estrutura do entendimento visual, como da intuição visionária, depende das hierarquias do claro-escuro e das dosagens do espectro cromático. O mundo visível não passa, afinal, do teatro estreito – dentro das fronteiras de certas frequências – onde a «ignorância», e só ela, possibilita a existência de «seres» ou de «objectos» distintos, separados, que divisamos (a palavra é expressiva), mas onde a gnose, a visão que está para lá dos olhos, adivinha a unidade de tudo e afirma o regresso invisível das aparências à indistinção do Todo. E se é o «limite» da luz que separa e revela os corpos, criando a multiplicidade do Outro, é pela luz sem

luz, não a luz do sol exterior, mas a “luz interior” e “incriada” de que nos falava igualmente Marsílio Ficino na sua *Theologia platonica*, nos fará compreender que não existe uma separação entre os seres e que tudo faz parte de uma mesma unidade que é Deus. Em conformidade com o que acabamos de explicar, Jankélévitch reforça esta questão dizendo que, neste prisma, para se ver a “luz incriada”, a experiência da arte torna-se simultaneamente filosófico-mística e exige que estejamos ao nível da Estética, da Metafísica e “Filosofia Primeira” que está subjacente à própria arte ou a qualquer desejo filosófico ou ímpeto religioso. Afirmava o mestre Lima de Freitas que a compreensão da obra de arte implicaria uma *visão poética*, ao jeito de uma introjecção e de um esforço de interiorização, que abre a nossa alma para a “luz da vida” que sai dos objectos.⁴⁸⁶ Talvez seja idêntica à tal *percepção pura* de Bergson, à percepção directa e imediata do objecto pela capacidade finíssima da intuição. Não é por acaso que Jankélévitch faz uso das expressões “empírico” e “meta-empírico”, mais do que um salto de transição de uma realidade para outra, trata-se de *ver* as duas coisas em unísono, como se falássemos de uma mudança de nível que se realiza numa *modificação do olhar* que passa a intuir, no objecto, uma *profundidade*. O *Metaempírico* jankélévitchiano coloca em tensão o *imanente* e o *transcendente*, o que está *dentro* e o que está *fora*. Essa tensão fica aliviada pela vivência da “experiência” artística e mística que nos permite conciliar a Metafísica com o Empirismo, através de um feito concretizado que é a “obra material”.

A *Metaempíria* transpõe para o domínio da Estética, mais ou menos, o que Kant referia acerca dos “factos da razão” (*Faktum der Vernunft*). Sublinha a existência de um “saber” que é evidente e em relação ao qual o sujeito dá o seu imediato assentimento. Uma verdade estabelecida pela razão, que não decorre de uma inferência (como seria de se esperar das verdades descobertas pela razão) e que se fundamenta numa evidência intuitiva. Essa sabedoria, além de dar-nos a possibilidade de reconhecer não só o bem e o mal, pronuncia-se acerca da beleza e da “alma” dos objectos. Isso significa que tanto a

limite que se recupera a unidade, subindo da luz «criada» à luz «incriada», luz absoluta que constitui o vinculum universal de que falava Ficino.”, “Da Luz”, *As imaginações da imagem*, pp. 161 - 163.

⁴⁸⁶ *Ibidem.*, “A visão não se projecta exteriormente na expansão indefinida dos objectos, dos pormenores, dos acidentes, promovendo o inquérito dos espaços «objectivos»; procede, ao invés, como visão «poética», a uma introjecção das potências do ver pela qual o espaço deixa de ser descrito para ser interiorizado: espaço não euclidiano, feito de subtis correspondências, onde o penedo significa a montanha, a árvore está em vez da floresta, onde os elementos jogam como qualidade ou essências, como «princípios». As labaredas de ouro que envolvem certas personagens, a irisação prodigiosa dos céus, das nuvens, das flores, transformando a paisagem numa refulgência de mil pedras preciosas, sugerem que «tudo arde» (como disse Buda), que um Fogo essencial, mais invisível que visível, contorce as matérias e os seres, perpassa sem cessar sob as aparências do mundo.”, pp. 64 - 66.

Moral como a Estética nunca assentam em conhecimentos teóricos e, sim, numa *vocação* do sujeito ou num *discernimento* ou *insight* daquilo que lhe aparece à vista. Kant emprega no domínio dos “juízos morais” o termo “*sittliche Einsicht*” baseado na expressão de Henrich que, em inglês, corresponderia a um “*insight*” e, em português, seria equivalente a uma “*intelecção*” ou “*visão interna*”, que se dá no interior da mente, como uma *eureka* de criatividade súbita que, eticamente, permitiria ao homem compreender como deve agir, ou seja, distinguir o bem do mal mediante certos princípios heurísticos.⁴⁸⁷ O termo deriva do verbo “*einsehen*” e refere-se a alguma coisa que está “diante dos olhos” que descreve um tipo de visão imediata e originária, sendo, portanto, um tipo de saber inegável. Não é um facto empírico que assenta nos fenómenos, não afecta o sujeito do mesmo modo que uma emoção ou um sentimento contingente e empírico, mas surge a partir do *factum* da “razão prática” pura. Embora não se possa dizer que seja um conhecimento teórico, apresenta-se como um tipo de “saber” que tem a sua própria legitimidade. Segundo Kant, há um tipo de conhecimento peculiar, próprio da moralidade, que não se confunde nem com o conhecimento teórico, nem se apoia numa figura transcendente ou faz uso de algum tipo de intuição intelectual.⁴⁸⁸ No Terceiro Capítulo da Analítica da *Kritik der praktischen Vernunft*, Kant escreve “*einsehen*” para explicar estas características fundamentais da sua teoria moral. *Insight* e *Einsicht* contêm não só aquele aspecto da evidência e da certeza imediata, assim como envolve o sentido da compreensão, do reconhecimento, da introspecção que o sujeito necessita para se sentir a si mesmo como livre no acto da aprovação do bem. Deste modo se entende o sentido de um juízo “autoproduzido” (*selbstgewirkt*) pela sua “autoefectivação”. O imperativo moral era objeto de uma “intelecção”, “perspiciência” ou “discernimento moral” (*sittliche Einsicht*), na qual o elemento intelectual e o elemento emocional estão intimamente ligados.⁴⁸⁹ Como Jankélévitch relaciona a Ética com a Estética é natural que considere que o “juízo

⁴⁸⁷ Dieter Henrich, *Der Begriff der sittlichen Einsicht und Kants Lehre vom Faktum der Vernunft*.

⁴⁸⁸ Heiner Bielefeldt, “For all its resemblance to empirical facts, the fact of reason is of a peculiar nature; it is ‘sole fact of pure reason’, and hence can be called a ‘fact’ only in an analogical sense. Not only does the fact of reason, by its non-deducibility and obtrusiveness, indicate human finiteness; it also illuminates the human being’s supersensible moral destination, and thus can have an elevating effect on the human soul. Far from constituting a blind taboo, the moral claim operates as an appeal that summons all faculties of the human mind. The peculiar ‘necessity’ of the moral law is a *rational* necessity and thus the very opposite of a merely empirical (and hence external) constraint.”, *Symbolic Representation in Kant’s Practical Philosophy*, Cambridge University Press, 2003, p. 40.

⁴⁸⁹ Henrich não reduz o sentimento moral a um *sensus moralis*, apesar de ver na doutrina kantiana do “facto da razão” uma concepção do imperativo moral como algo que não pode ser fundamentado por argumentos da razão teórica.

moral” e o “juízo estético” tenham uma origem comum, neste caso, vêm-nos da união da sensibilidade e da razão, da *síntese concreta*, aquela “síntese” da *empeiria* e da *metafísica racional* que insistem tanto os filósofos russos.

Para Jankélévitch, Rembrandt pinta a realidade *metaempírica* e faz o espiritual acontecer no mundo da arte. O mesmo defende Georg Simmel, que se debruçou sobre a pintura de Rembrandt, sobretudo sobre os seus retratos, nalguns dos seus textos. A intimidade visada nos quadros, punha-nos em contacto com o carácter misterioso, quase secreto, do *individual* da personagem que está em causa numa determinada cena.⁴⁹⁰ No sujeito “*Em oração*”, a surpresa da “*epifania do rosto*”, se usarmos o termo de Emmanuel Levinas, prende o espectador que observa atentamente o modo como esse “rosto” e essa “alma” nascem no meio da escuridão. Se repararmos bem, essa imagem individual não é, todavia, de natureza psicológica ou emocional. É espiritual... e está inclusive acima da personagem apresentada no quadro. O rosto mostra-se incógnito, um verdadeiro anónimo para o público, que não sabe nada acerca da figura central.



Vermeer, *Rapariga da pérola*, 1665.



Rembrandt, *Em oração*, c.1629-30.

O anonimato não é, em todo o caso, uma exclusividade de Rembrandt, parece surgir também nas figuras de outro grande pintor, desta época, Jaans Vermeer. A “Rapariga da pérola” deixa-se invadir também pela luz amarela, quente e dourada, combinada com um azul forte, que faz sobressair uma “aura”. Mais do que a pessoa, o que importa é a “luz” que sai dela. Comenta Jankélévitch: “*Evasivo e preciso, longínquo e próximo, misterioso e familiar, enigmático como o Deus oculto, mas claro*

⁴⁹⁰ *Op.Cit.*, Gombrich, “(...) Rembrandt appears to have had of what the Greeks call the ‘working of the soul’. Like Shakespeare, he seems to have been able to get into the skin of all types of men, and to know how they would behave in any given situation. It is this gift that makes Rembrandt’s illustrations of the biblical stories so different from anything that had been done before.”, pp. 322 - 323.

como a hora do meio-dia: esses são os predicados contraditórios que uma teologia negativa do azul de Vermeer deve conjugar para exprimir o inexprimível!”⁴⁹¹ Subitamente quando avistamos essa luz, dá-se uma intuição, para Simmel a *Anschauung* do objecto artístico, que se nos abre através da “unidade interna” do quadro e fala, a partir dele, de um modo universal.⁴⁹² Em vez de encontrarmos, na pintura, uma transcendência, devemos exaltar nela uma espécie de “panteísmo” ou imanentismo, no sentido em que dentro do *individual* das personagens está contido o *universal*, ou seja, o universal pode ser visto numa representação individual. Uma inclinação que aparecerá, mais tarde, no Romantismo Estético alemão na ideia da arte como manifestação do Absoluto. Só a obra de arte consegue fazer a junção, a tal Síntese, entre o *colectivo* da sociedade e o *indivíduo*, numa estetização da realidade, o que significa que o homem deveria contemplar o mundo tal como uma criação artística. Simmel sente que Rembrandt, assim como Goethe, fazem vibrar a tensão entre particular e universal, sem permitir que o individual seja reduzido a uma “cópia” apagada de um Arquétipo universal. Ao nomeá-lo *símbolo*, o individual é uma simbolização da natureza visível que deixa transparecer, na sua singularidade, a invisibilidade do Todo representado numa revelação viva. – O individual é um “fragmento” a apontar para o universal. E a arte parece processar este movimento de dilatação e de universalização ou expansão da visão que, tanto foca o “detalhe” e o “pormenor” sensível, como atinge uma superação desse mesmo individual numa *visão interior* de um *sentimento do Todo*.

Como havíamos mencionado, na Holanda protestante, a pintura distancia-se da religião, envolve-se com a banalidade do dia-a-dia dos sujeitos desconhecidos e parece querer encontrar a beleza nesse despojamento. Cinge-se ao quotidiano, às cenas dentro de casa, a rotina diária dos afazeres domésticos, bem como as representações da vida rural e das naturezas bucólicas, que vemos em Rembrandt e Vermeer. Com o passar do tempo, deixava-se de pintar os tons de negro e variava-se a paleta pictórica em muitas nuances. E o tema do “retrato” e das figurações daria lugar ao tema mais *vitalista* da “paisagem”. Os fundos negros da tela intercalavam-se com a Natureza que seria o novo ‘pano de fundo’ dos quadros. As personagens misteriosas, de quem nada sabemos, começam a desaparecer. O elemento humano é até secundário perante as formas da

⁴⁹¹ V.J., “Évasif et précis, lointain et prochain, mystérieux et familier, énigmatique comme le Dieu caché mais clair comme le jour à midi: tels sont les prédicats contradictoires qu’une théologie négative du bleu de Vermeer devrait conjoindre pour exprimer l’inexprimable!”, vol. 1, *J.Q.*, p. 91.

⁴⁹² Georg Simmel, *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*, trad. Allan Scott e H. Staubmann, N.Y., Routledge, 2005, p. 10.

natureza e isso é bem visível na vertente mais naturalista do Romantismo que se avizinhava, na representação do mundo, das florestas, nuvens e tempestades no seu estado selvagem.

Já no contexto francês, Jankélévitch faz referência a Nicolas Poussin, sobretudo a Claude Lorrain, entre os pintores que seguem a mesma *escola da luz* num estilo mais realista e naturalista, que difere dos cenários premeditados do Barroco, que em nada se assemelhavam com a espontaneidade da vida da Natureza. Ambos os artistas preparam os seus esboços em conformidade com a luz triunfante do sol, demarcando as sombras em diferentes tonalidades. Lorrain que era um dos artistas preferidos de Jankélévitch, não tinha outro desejo senão pintar a *luz do Dia* sem recorrer mais aos negros e às sombras do *chiaroscuro*. Em substituição do foco artificial, que era usado na preparação da técnica do *chiaroscuro*, desenhar sob a “luz da vela”, à “lareira” ou com uma “fogueira” como os antigos artista costumavam fazer, Lorrain preferia o Sol. O grande astro solar dominava a cena e potencializava o crescimento dos seres vivos, nos seus quadros, nas várias facetas da sua existência. A escuridão vai sendo eliminada e a luz proporcionalmente vai aumentando. Como tinha referido o Mestre Lima de Freitas, num quadro, a luz é o elemento que nos dá a sensação de *espaço* e do lugar que ocupam geometricamente os volumes, resta-nos acrescentar que a luz, além de remeter para a questão do “espaço”, revela-nos o “tempo” onde decorre a acção do quadro, isto é, indica uma determinada “hora do dia”. Claude Lorrain aprendera a expressar várias horas, desde a luz da aurora até ao entardecer, com uma técnica de variação de cores em matizes. A orientação da luz permite reconhecer a ‘manhã’ e a ‘tarde’, se o sol nasce da esquerda significa que ainda é manhã, se está a dirigir-se para a direita aproxima-se cada vez mais da tarde. Este talento em *dominar a luz* ajudava Lorrain a captar o momento fugaz a qualquer hora do Dia. A paisagem natural que representava, estava inserida no ciclo de tempo e respeitava essa movimentação temporal. Na sua época era habitual os artistas ocuparam-se do *clair de lune*, do céu e do arco-íris, a manifestação dos ventos, a agitação dos barcos nas *marinas*, mas o *paisagista* preferia mostrá-los na clareza do Dia sem “inquietações” crepusculares. A luz serena e plácida do sol, directa ou indirecta, não tem quaisquer subterfúgios, ilumina de um modo suave e uniforme, evitando os efeitos sensacionais do *chiaroscuro*. O que se admirava em Lorrain era sobretudo a simplicidade e a calma que nos transmitiam as suas telas. A clareza do seu mundo ideal, ao mesmo tempo concreto e realista, sem grandes efeitos especiais. Jankélévitch afirmava que “*Claude Lorrain é o mais musical de todos os pintores.*”

*Enquanto o sol se inclina sobre o mar, o navio parte e nos convida a partir: O porto não cura o viajante da sua nostalgia. Não acalma o langor daquele que guarda no seu peito as ‘grandes partidas que não se alcançaram’.*⁴⁹³ As suas telas exprimem-nos um ensejo de fantasia e de nostalgia, uma quimera inalcançável, quiçá o sonho de uma outra vida, numa outra margem...



Claude Lorrain
O porto ao pôr-do-sol, 1639.



John Constable
O farol do Harwich, 1820.



William Turner
O Temeraire em batalha, 1839.

Em meados de 1800, os ingleses John Constable e William Turner passam a exhibir a natureza num *dégradé* de cores ainda mais diversificado do que encontramos em Poussin e Lorrain. Turner teria o mesmo sucesso na sua *pintura da paisagem* que tivera Claude Lorrain no século XVII. Os *visionarismo* está presente nos dois artistas, que mantinham as suas imagens banhadas por uma luz resplandecente e evocam uma sensação éterea de leveza. Mas Turner não criava um mundo calmo e singelo, como o de Lorrain, através de um rasgo romântico, as suas telas manifestavam o movimento abrupto da vida, inspirado no *Sturm und Drang* alemão. O que importa salientar é que, a partir desta altura, a arte tem cada vez menos necessidade de servir um credo religioso, uma ideologia política, também não se limitava somente à representação de personagens ou figuras, também não expressava obrigatoriamente emoções ou sentimentos específicos. Acima de tudo, predominava o gosto pela *paisagem* e pela *vida natural*, sem a influência da mão do homem. Nestes quadros, a luz passa a desempenhar uma função ainda mais fundamental, a tal ponto que estes artistas tentavam fazer pequenos esboços do que pretendiam pintar em contacto imediato com a natureza, debaixo do sol. Alguns anos depois, os impressionistas hão-de tornar o espaço exterior e a pintura ao ar livre o seu local de eleição para capturar as várias facetas da Natureza. Por ora, o acesso ao exterior era limitado e os pintores viam-se confinados ao *atelier*. Não era possível

⁴⁹³ V.J., “Claude Lorrain est plus musical de tous les peintres. Tandis que le soleil s’incline sur la mer, le vaisseau appareille et nous invite au départ: le port n’a pas guéri le voyageur de sa nostalgie, il n’a pas calmé la langueur de celui qui a «de grands départs inassouvis» dans sa poitrine...”, *Q.P.I.*, p. 216.

deslocarem-se com todo o seu material de pintura para o meio do campo, executavam aí apenas um estudo rápido a tinta-da-china, que serviria depois de base para a elaboração dos quadros em *atelier* a grandes dimensões e concebidos até ao pormenor. Embora houvessem condicionamentos, sentimos aqui o sentido de uma maior emancipação técnica, que queria a todo o custo afastar-se das “regras” dos mestres dos antepassados, e abandonar as imposições temáticas que, nas gerações anteriores, subordinavam os quadros.

Os génios impressionistas, nos finais do século XIX, iriam recuperar e recriar esta “metafísica da luz” que, como vimos, remonta ao Platonismo e repercute-se na *arte do ícone*, na luz ardente de Rembrandt, passando por todos os pintores do *chiaroscuro*, depois pela pintura naturalista da paisagem até chegar aos artistas da “impressão”. Com o Impressionismo quebra-se, em definitivo, a concepção da arte da como *mimesis* ou imitação a Ideia arquetípica. O problema da *mimesis*, esclarece-nos Jankélévitch, no seu livro sobre a filosofia de *Henri Bergson* é que “o erro é possível se a ‘imagem’ é uma ‘imitação’, uma projecção mediata do arquétipo real, porque a exemplaridade é sempre relativa, e porque no trajecto discursivo do paradigma à imagem há lugar para a falsidade.”⁴⁹⁴ A noção que transitava da filosofia russa para a filosofia francesa, que estudámos nos primeiros capítulos “1. A Herança do Romantismo Russo, Realismo Místico e Vitalismo” e “2. Jankélévitch, Bergson, Simmel, Em busca da Filosofia da Vida” é a procura de uma “experiência imediata” da vida que, obviamente, não consente uma visão arquetípica distante do real. Em Jankélévitch e em Bergson, dá-se a passagem de um tipo de conhecimento que é metafísico para um conhecimento ontológico que está envolvido no mundo e na existência humana. A palavra “metafísica” ou “filosofia primeira”, no pensamento jankélévitchiano, adquire uma nova significação, aquela que explicávamos enquanto *Meta-Empiria*, fusão do idealismo do Neoplatonismo e da Ortodoxia cristã com o empirismo das filosofias do Vitalismo.

Na pintura impressionista, a *immediatez* relacionada com a filosofia da *intuição* e da *percepção pura* do sujeito em contacto com os objectos é alcançada através da “imagem” e da “visão imaginária”, que se dá na mente e no corpo do homem, fruto de uma nova percepção real que repele todo e qualquer simbolismo apartado da *immediatez* da vida e das sensações primárias. Em Jankélévitch, na citação acima referida, a

⁴⁹⁴ V.J., “L’erreur est possible si l’image est une imitation, une projection médiante de l’archétype réel, parce que l’exemplarité est toujours relative, et parce que sur le trajet discursif du paradigme à l’image il y a a place pour le faux.”, *B.*, p. 101.

distinção entre o “real” e o “simbólico” prende-se com a distinção entre “imediato” e “mediato”. O que é “mediato”, como a expressão indica, sugere algo lento e indirecto, pela via *do símbolo* que pode dar azo a erros, ao passo que o “imediato” quer-se mais verídico e o seu acesso é instantâneo. Acerca da ambiguidade dos simbolismos, adianta o autor, que todo o cuidado é pouco perante o que se nos oferece como “signo” ou “símbolo” à nossa consciência, que em nada contribui para a nossa sabedoria.

*O pensamento simbólico não colhe mais o real na sua fonte: Contenta-se com uma réplica que a sua simplicidade abstracta torna manejável, mas que não tem mais a frescura do original. Condena-se à incerteza que marca todo o simbolismo do inconsciente, todo o pensamento ausente de si. Enquanto que a percepção imediata é, desde o princípio, o pensamento das coisas, o conceito não é senão directamente o pensamento de uma outra percepção, artificial e fabricada. Renunciou a conhecer outra coisa que não seja os sucedâneos do real, apreendidos através de um interposto mediador.*⁴⁹⁵

A partir de 1880, a geração dos pintores impressionistas vai acabar com a arte vista como *mimesis*, como *mediação* e rejeita os meios *intermediários*. A *luz* já não vai representar Deus no ícone, nem sequer a *aura* ou a *alma* nos quadros de Rembrandt, mas a *essência das coisas* e o *fluxo da vida*, onde a “representação” se une à “percepção” da instantaneidade da existência, que nos relembra a nova captação do tempo bergsoniana enquanto “duração” (*durée*) e a captação jankélévitchiana do “instante” na continuidade temporal. A grande metrópole de Paris que todos chamavam de “cidade das luzes”, dará à luz o grande evento do Impressionismo, que é ele mesmo uma celebração da luz, quer seja a luz do sol quer seja a luz eléctrica. Com o desenvolvimento da electricidade, Paris é perspectivada, segundo os pintores impressionistas, na sua “energização” ardente de calor, de fagulhas e choques eléctricos, num ‘curto-circuito’ de cores esfuziantes. A construção da célebre *Torre Eiffel* pronta na abertura da *Exposição Universal* de 1889, viria a tornar-se um símbolo parisiense da luz, do brilho, da elegância e superioridade intelectual, movendo-se tal qual um “farol” que orienta o caminho para uma nova cultura. Desde o início, o movimento

⁴⁹⁵ V.J., “La pensée symbolique ne puisse donc plus le réel à sa source: elle se contente d’une réplique que sa simplicité abstraite rend maniable, mais qui n’a plus la fraîcheur de l’original; elle se condamne à l’incertitude qui frappe tout symbolisme inconscient, toute pensée absente de soi. Tandis que la perception immédiate est d’emblée la pensée des choses, le concept n’est directement que la pensée d’une autre perception, artificielle et fabriquée: il a renoncé à jamais connaître autre chose que des succédanés du réel, saisis à travers un médiateur interposé.”, *B.*, p. 32.

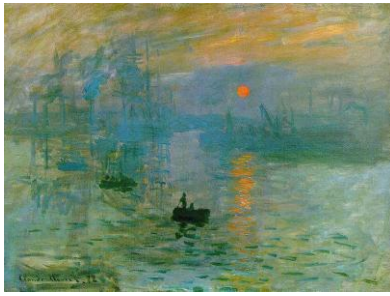
impressionista começou por ser uma “história de amizade” entre um grupo de jovens *dissidentes*, “colegas de escola” que estudavam juntos no *atelier* de Charles Gleyre, e que ambicionavam lançar-se na *aventura do experimentar* e serem eles o “farol” de uma outra tendência: *Édouard Manet e Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Frédéric Bazille, Alfred Sisley, Edgar Degas, Berthe Morisot e Paul Cézanne* exploraram as novas técnicas e colorações, misturas atabalhoadas de tintas que, antes, nunca tinham sido empregues.

A obra de Claude Monet, *Impression, soleil levant* de 1872 acabou por baptizar o novo movimento artístico de “impressionismo”, ao ser exibida numa exposição colectiva, que teve lugar em Paris em 1874. Tratava-se da “exposição dos artistas rejeitados” exposta no *Salon des Refusés*, que não tinham categoria para serem exibidos ao lado dos mais académicos e virtuosos, acabavam por ser motivo de chacota.⁴⁹⁶ As peripécias que se geraram em torno da estreia dos impressionistas é muito bem relatada pelo jornalista e crítico de arte, daquela época, Théodore Duret, no texto *Histoire des peintres impressionnistes*. Quando o crítico Louis Leroy desconsiderou a sua pintura referindo que era um esboço inacabado, uma mera ‘impressão’ sem interesse, inesperadamente atribuiu-lhe um nome. Para o “pintor da impressão” estava em causa, não uma representação realista do mundo, mas uma imagem da ‘impressão’ que temos dele, aquilo que nos sugere, a maneira como aparece o *fenómeno* para o sujeito e a *vivência* que temos dessa experiência. Quase dez anos após o “*nascer do sol*” ser exibido em Paris, o artista Nikolai Yaroshenko concluía o seu “*pôr do sol*”, numa mesma intuição naturalista e vitalista que também existia nos russos. Ambos os quadros, quase como *alfa e ómega* dessa vivência única, que passou a ser aprofundada no interior da alma dos jovens pintores, que moviam o pincel com rapidez nesse aceleração da vida moderna. Na rebeldia típica da juventude, Claude Monet conjugava as cores, formas e traços de um modo aleatório, soltando-se sem medo de “borrar” ou de “sujar” a tela. E logo começou a pôr de parte as ideias pré-estabelecidas da pintura clássica de um realismo quase fotográfico entronado pelo mestre Jean Auguste Dominique Ingres. Enamorado pelas telas esbatidas, dedicou-se a estudar esta técnica trabalhando nas telas esfumadas a aura misteriosa da luz, que imita o nevoeiro londrino, a partir dos ingleses Turner e Constable, durante uma temporada em Londres.

⁴⁹⁶ Acerca da estreia dos impressionistas em Paris, consultar: Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, Collection XIX, 2016.



William Turner
Pôr do sol sobre um lago, 1840.



Claude Monet
Impression, soleil levant, 1872.



Nikolai Yaroshenko
O pôr-do-sol, 1880.

Os *pintores da impressão* recriam algumas experiências perceptivas que a cena evoca no espectador, a “impressão” que ela causa mais do que a própria cena em si. O seu método consistia em pintar na *plena luz do dia*, compondo uma mistura fictícia de múltiplas pinceladas de cores luminosas. As pinceladas estão claramente separadas se as olharmos de perto, mas quando estamos longe, a uma certa distância adequada, mudam de aspecto, principalmente na periferia do quadro onde a acuidade é mais fraca. Ao perto, as manchas confundem-se, de longe com uma visão panorâmica, tudo adquire outro sentido. Esta técnica de retalhos, de cores misturadas e pontilhado separado é que transmitem ao Impressionismo a sua vivacidade especial. Além disso, estas características apresentam ainda um outro efeito notável, o facto de transformar o “espectador” num participante activo da obra e envolvido no processo artístico. O seu envolvimento começa a partir do momento em que tenta ver o quadro como um “todo” e não como uma “mistura de cores” sem conexão. É a noção de *distanciamento*, de *movimento* do espectador em relação ao quadro e a *tendência unificada da percepção* como um “todo” que contribuem para completar a obra começada pelo pintor, como explica Jankélévitch nesta bela passagem.

Nas suas formas mais poéticas e mais musicais, a pintura, sem ser ela mesma uma arte do tempo, pode oferecer à memória e à nostalgia a dimensão do aprofundamento estereoscópico. Mas como a tela é uma extensão a duas dimensões, onde tudo está dado em acto para a intuição óptica, o trabalho de aprofundamento é reservado inteiramente à imaginação. O olho descobre, então, uma infinidade de detalhes para descrever e deixa-se conduzir de um plano de fundo para outro plano de fundo, à medida que o espectador permanecendo no mesmo local, penetra mais adiante e mais longe na profundidade da cena. O espectador pessoalmente penetra no interior do quadro. A perspectiva reconstitui o

*horizonte longínquo que nos atrai mesmo para lá do próprio quadro. Alongamo-nos nessa senda, sonhando à beira do riacho, passeamos o nosso olhar de uma personagem a outra; acompanhamos Sisley e Pissarro num passeio poético à beira de Marne.*⁴⁹⁷

As “impressões” deixam-se animar por ligeiras acentuações. Contemplamos as manchas de cor num vestido, o azul marcante das nuvens a fugir ao vento, o brilho do sol nos quadros de Auguste Renoir e Claude Monet, e vemos também os reflexos da série das sombrinhas coloridas de Frederick Frieseke. Se nos detivermos a olhar os rostos e os objectos no exterior, reparamos que o *dégradé* de luz e sombra não é tão acentuado, porque as cores se relacionam num prisma luminoso. Fora do *chiaroscuro*, as sombras deixam de ser todas cinzentas ou pretas, podem ser de muitas cores! Os impressionistas davam relêvo ao traço mantendo sobreposições de tinta espessa e pintando de uma forma apressada. Parecia uma execução inacabada de esboços ou esquisos de uma paisagem, de um sorriso, um momento que se pretende apreender, no seu *imediato*, pelas pinceladas feitas com urgência. Os jovens pintores referiam, porém, que este tipo de pintura não era tão simples, nem tão rápida, antes pelo contrário. Simulava a simplicidade e imediatez, mas era verdadeiramente fruto de muitas horas de dedicação e reflexão e, por vezes, uma simples pincelada inadvertida poderia estragar a concepção de um quadro sem se conseguir o efeito desejado. Durante este período artístico, existia um grande interesse pela cor e por novos modos de se conjugarem os pigmentos. As próprias sobreposições da tinta por camadas em cima umas das outras, é que davam origem aos diferentes tons numa combinatória de cores primárias que irritavam os académicos por serem tão garridas e exageradas. Ao invés de misturarem as cores diluídas na paleta, os jovens pintores tentavam manter a tinta pastosa aplicada com o pincel e com espátula sobre a tela.

⁴⁹⁷ V.J., “Dans ses formes les plus poétiques et les plus musicales la peinture, sans être en elle-même un art du temps, peut offrir à la mémoire et à la nostalgie la dimension de l’approfondissement stéréoscopique; mais comme la toile est une étendue à deux dimensions où tout est donné en acte pour l’intuition optique, le travail d’approfondissement incombe entièrement à l’imagination, L’œil découvre alors une infinité de détails à décrire et se laisse conduire d’arrière-plan en arrière-plan au fur et à mesure que le spectateur, tout en restant sur place, pénètre plus avant et plus loin dans la profondeur de la scène; le spectateur en personne pénètre à l’intérieur du tableau. La perspective reconstitue l’horizon lointain qui nous attire au-de-là même de ce tableau. Nous nous attardons dans ce sentier, rêvons au bord de ce ruisseau, promenons notre regard d’un personnage à l’autre; nous accompagnons Sisley et Pissarro dans une poétique promenade au bord de la Marne.”, *I.N.*, p. 215.



Frederick Frieseke
A sombrinha do jardim, 1910.



Edmund Charles Tarbell
Mãe e filho, 1892.



Auguste Renoir
Remando no Sena, 1879.



Claude Monet
Primavera, 1886.

A Academia dos pintores franceses, logo se arrepiou com os ‘trapalhões’ impressionistas. O Mestre Ingres, um dos mais conhecidos e respeitados, tinha por hábito ensinar os seus aprendizes a pintar de uma maneira extremamente perfeccionista e exigia uma técnica excepcional de pormenores e detalhes. A escola clássica mantinha-se fiel a um registo sóbrio nas composições temáticas, talvez mais de acordo com a imagem que se pretendia passar da aristocracia. Ainda se dedicava ao *chiaroscuro* que destacava as personagens e os objectos mais luminosos, em saliência, com o fundo sempre mais escurecido. O pó dos pigmentos misturado com óleo de linhaça tornava a pintura lisa e a aplicação de vernizes consolidava a tinta num resultado final impecável, sem máculas, defeitos ou borrões. É claro que os trabalhos impressionistas eram o justamente oposto. Os contornos dos objectos não estavam sequer bem delimitados, quanto mais perfeitos. As telas com um visual esbatido, a partir do *sfumato*, disfarçavam esses mesmos contornos e não se sabe, muitas vezes, onde começa um objecto e acaba outro. A imagem parecia, então, suja ou borrada como se tivesse sido feita sem o mínimo cuidado. Na ausência de um critério definido, as ‘impressões’

pretendiam ser pura espontaneidade que, à ‘sorte’, combinavam cores aleatórias, que não respeitavam nenhuma técnica escolar. Olhando para os clássicos, os jovens pintores só poderiam ser preguiçosos, com falta de rigor e sem paciência para perderem tempo ou prestarem atenção ao trabalho meticuloso que é a pintura do detalhe. A verdade é que aquele *virtuosismo* que era tão valorizado no Classicismo e no Neoclassicismo começava a perder a sua importância, no início da Modernidade, e avaliando a actual situação da arte contemporânea, compreendemos que o Impressionismo pôs um ‘ponto final’ a essa corrente dos grandes virtuosos que, quase asceticamente, se dedicavam à pintura *perfeita e ideal*. Os impressionistas centravam-se, pois, naquilo que apela às capacidades da nossa percepção e a uma nova construção representativa. Pelos gestos do artista, o *devir* e a ciclicidade do tempo, as temperaturas e as paisagens, exprimem um quadro em movimento, cujo significado vai variando consoante a percepção do “espectador”... Esta nova representação não se confunde com a *mimesis*, vive-se segundo as “sensações”, sob a luz do sol, numa paleta de cores e matizes que nunca tinham sido vivenciadas no passado. As telas de Monet, Seurat, Renoir e também Vincent Van Gogh são ilustrativas desta alegria da cor, com a fuga do pesado e soturno *negro* substituído pelo optimismo dos raios do sol que *revela os seres*.

O público francês acostumado a ver os retratos baseados no *chiaroscuro*, estranhou o Impressionismo e, desde a primeira exposição, os artistas foram perseguidos por todo o tipo de comentários desmotivadores. Numa espécie de protecção, os seus amigos, Emile Zola,⁴⁹⁸ Théodore Duret e Octave Mirbeau, chegam até a preparar ensaios explicativos do novo género de pintura. Faziam notar a grande originalidade e a ousadia destas criações. Como se sabe, ninguém se preocupou em escrever um “Manifesto” e os pintores ficavam assim desprotegidos e sem uma “regra” normativa que servisse de orientação para o movimento artístico. Édouard Manet, mais ainda do que Claude Monet, pelo menos na opinião de Théodore Duret, impôs-se, de forma veemente, como anti-académico. Divertia-se a alimentar a discórdia com o tradicionalismo em vigor e os seus quadros são uma expressão disso, “*Le déjeuner sur l’herbe*”, “*Olympia*”, “*Le balcon*”...

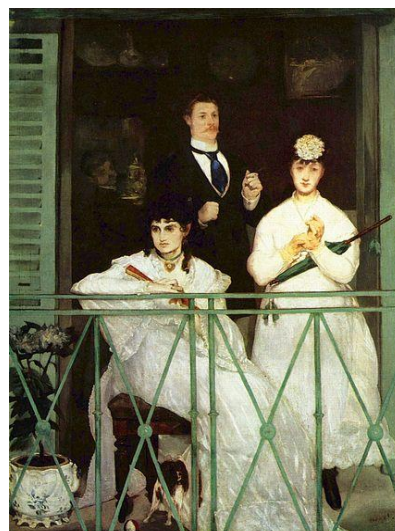
Quando expôs “*Le balcon*”, inspirado na antiga obra do artista espanhol Francisco Goya, vê-se logo que queria brincar com o trabalho dos mestres do passado.

⁴⁹⁸ *Op. Cit.*, Théodore Duret, “En 1866, Manet voyait Émile Zola se faire avec éclat le défenseur de son art. L’Événement, avant l’apparition du Figaro quotidien, était le journal littéraire en faveur sur le Boulevard, lu de préférence par les artistes, les gens de lettres et de théâtre.”, *Histoire des peintres impressionnistes*, p. 10.

A tela chocante de um Realismo excêntrico e mal elaborado foi alvo das mais variadas críticas. A imagem incomodava os mestres com o seu “mau gosto” na escolha das cores, devido ao “verde agressivo” das grades da varanda. O claro-escuro tradicional é também alterado e subvertido, na medida em que a luz incide do exterior para o interior do quadro, dá ênfase às duas personagens femininas vestidas de branco e não alcança o interior da sala. Apenas se vislumbra um vestígio de mobiliário ou uma jarra muito indefinida. Já na tela de Goya, a luz nasce por detrás do balcão e, no meio da escuridão, sobressaiem os rostos, os corpos e as roupagens brancas como se brilhassem e ostentassem a claridade que vem do interior, vibrando em contraste com essa escuridão primordial. Segundo a análise que Michel Foucault dedicou a este quadro, na sua conferência *La peinture de Manet*, as personagens estão suspensas como se entre um parêntesis entre a luz que está à sua frente e a escuridão por detrás. Manet situa-se no limite da luz/sombra que se opõem sem uma continuidade, o que provoca a tensão entre interior/exterior e vida/morte. De algum modo, parece introduzir a aura do *mistério* e levanta novamente a problemática da “representação” e do papel do “espectador” que Velázquez trabalhara em *Las Meninas*.⁴⁹⁹



Francisco Goya
Majas en el balcón, 1808-12.



Édouard Manet
O balcão, 1869.

Ao contrário de Édouard Manet que adorava esta atitude contestatária de ideias radicais que agitam o *status quo* da Academia, os outros “artistas rejeitados” queriam viver em paz e sossego, desenhando para si, mesmo que fossem incompreendidos. A

⁴⁹⁹ Como se pode ler no capítulo anterior *A poesia simbolista e a fantasia da “representação”*.

pintura ao ar livre começa a ser recorrente e implicava um grande empenho psicológico. Os impressionistas gostavam de pintar sob o sol directo e, para isso, tiveram de criar as suas próprias tintas em tubos e pequenos caveletes facilmente portáteis. Regra geral, aprendia-se na escola que se devia evitar pintar quando o sol estava demasiado forte, porque dificultava a visão e porque não haviam sequer tintas que conseguissem imitar a luz solar. Mas os jovens artistas arriscam pintar ao Meio-Dia, no momento em que o sol está no pico mais alto.⁵⁰⁰ Quando os jovens estavam sob o calor e em confronto com o grande astro, sacrificavam-se pela arte e tentavam ultrapassar a sensação de cansaço e desgaste. Porém, devido às condições meteorológicas pouco propícias, alguns trabalhos tinham mesmo de ser concluídos em estúdio de acordo com a imaginação do artista. A sua paixão levava-os a perseguir tudo o que fosse luminoso, como uma borboleta atraída pela luz, acima de tudo, adoravam as paisagens mediterrânicas e encontravam aí uma outra incidência do sol, mais aberta do que nos países nórdicos. Ao brilho do sol associa-se a vegetação da natureza, o azul dos mares e dos rios numa tonalidade típica dos países setentrionais do litoral do Mediterrâneo. Virando às costas à regra básica de não pintar com excesso de sol, o *meio-dia* será a hora privilegiada para a execução da pintura impressionista! Nessa ocasião, as sombras não se atravessam entre os olhos do observador e os objectos. Do ponto de vista filosófico, a clareza límpida e cristalina permite apreender os entes enquanto fenómenos na sua *aparição fulgurante*. O *presente* da imediatez da vida e das acções, que são captadas no seu acontecer momentâneo, anulam o futuro e a esperança, as virtualidades do possível, e magnificam o “eterno presente” do Agora. O termo alemão *Erscheinung* ilustra bem o que aqui se deseja explicar. É “*o modo como o objecto aparece e se presentifica*”, embora esteja envolvido em mistério. O *mistério da evidência* em plena luz, nas palavras de Jankélévitch. Desconhecemos “o que” o objecto é, observamos somente o seu *aparecer*, o seu “modo de ser” no instante.

O meio-dia é o ponto de intersecção de duas inquietações.

Não há mais sombras, mais relêvos, mais negros, e mais claro-escuro: não há senão vibrações coloridas, como em Claude Monet, e as modalidades positivas da luz...

⁵⁰⁰ Karin Grimme, “Jusqu’au XIXe siècle, la règle, pour un peintre, était de ne jamais essayer de peindre un paysage sous le soleil de midi, parce que les pigments ne pouvaient pas rendre cet effet de lumière particulier, et ne jamais non plus montrer directement le soleil. Les jeunes impressionistes relevèrent ce défi. Renoir choisit pour la lumière éblouissante du soleil de midi sur le Pont Neuf.” *Impressionisme*, Köln, Taschen, 2007, p. 12.

«Não há mais sombra» se traduz: não há mais possíveis. Tudo está perfeitamente em acto.

Ao mesmo tempo que o virtual, a pouco e pouco, fica diminuído e finalmente anulado pela culminação do dia, é a esperança e é o futuro que o meio-dia extingue, encobrindo-os como um enorme sol de ouro em toda a imensidade do céu.⁵⁰¹

Então, o sol é menos uma alegoria do invisível que uma luz ostensiva iluminando o teatro do mundo: o sol faz o seu giro como um pavão, cintila como um diamante, floresce como a rosa. A sua função é a de um relógio de pulso, ou seja, serve para se exhibir ou “fazer ver”, e não para se subtrair e nem ser colocado por aí algures como metáfora.

É o exterior em si mesmo que nos faz conhecer o interior. (...) e portanto o ser, sem o parecer, não seria senão aquilo que é, a saber “Esse nudum”, substância apagada e realidade desconhecida.⁵⁰²

Se analisarmos o Impressionismo na sua dimensão gnosiológica, reconhecemos o que os pintores da Iconografia e os grandes pintores do Barroco já tinham constatado, o facto do Sol trazer uma expansão da claridade que viabiliza o “aparecer” das coisas. Assim falava Heidegger quando usa a expressão “*clareira*” como o espaço onde ocorre o velamento e o desvelamento do ser (*aletheia*). Nessa *aparição*, o objecto continua indeterminado, resulta de uma intuição empírica e de uma percepção inicial, só que persistem as dúvidas e a incógnita em relação à sua essência. Não é por acaso que Platão considerava que as “aparências” não serviam de critério de conhecimento. Toda a aparência tem o seu lado de ilusão e de engano, exige uma interpretação e um caminho de decifração. Por isso, *Erscheinung* representa o que surge debaixo da luz, o que está sob o nosso campo visual e que está receptivo à nossa captação, algo que se deixa capturar pelo nosso olhar, embora permaneça ambíguo. O Impressionismo não fala da alma dos objectos e dos seres, essa interioridade ou intimismo que sentíamos na obra de Rembrandt, simplesmente alude ao ser, pintando as suas *aparições fugazes*. A filosofia impressionista será baptizada de *metafísica do meio-dia*,⁵⁰³ porque está situada num

⁵⁰¹ V.J., “Midi est le point d’intersection de deux soucis. Il n’y a plus d’ombres, plus de reliefs, plus de noirs, et plus de clair-obscur: il n’y a que vibrations colorées, comme chez Claude Monet, et des modalités positives de la lumière... «Il n’y a plus d’ombre» se traduit: il n’y a plus de possibles. Tout est parfaitement en acte. En même temps que le virtuel, peu à peu amenuisé et finalement annulé par la culmination du jour, c’est l’espérance et c’est l’avenir lui-même que midi abolit en bouchant, comme un énorme soleil d’or, toute l’immensité du ciel.”, *D.M.*, p. 79.

⁵⁰² V.J., “Aussi le soleil est-il moins une allégorie de l’invisible qu’une lumière ostentative illuminant le théâtre du monde: le soleil fait la roue comme un paon, scintille comme le diamant, s’épanouit comme la rose; sa fonction est la montre, c’est-à-dire qu’il sert à exhiber ou «faire voir», et non pas à soustraire ni à mener ailleurs par métaphore. C’est l’extérieur, lui-même, qui nous fait connaître l’intérieur. (...) et pourtant l’être, sans le paraître, ne serait que ce qu’il est, à savoir *Esse nudum*, terne substance et réalité méconnaissable.”, vol. 1., *J.Q.*, p. 15.

⁵⁰³ Bruno Ely, Marie-Paule Vial, “Le Midi, avec majuscule, un petit mot de quelques lettres mais dont la

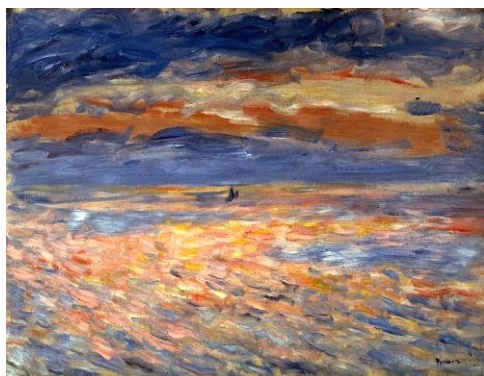
“meio-termo” entre o Idealismo e o Empirismo, entre o mundo invisível e o mundo visível. Essa hora intermédia tão especial, *o ponto de encontro de duas inquietações*: o nascer do sol e a sua subida ao zénite, o *meio-dia*, e a descida vertiginosa às profundezas da noite, após o pôr do sol, no momento mais escuro da *meia-noite*.



William Turner
Castelo Flint, 1838.



Claude Monet
Parlamento de Londres, pôr do sol, 1903.



Auguste Renoir
Pôr do sol no mar, 1879.



Odile Rédon
Nuvens floridas, 1903.

Com o passar dos anos, aquele impulso da pintura paisagista e muitas das características que tinham sido herdadas do Realismo e do Naturalismo são postas de parte. No caso de Claude Monet, o seu percurso progride, ao longo da sua obra, da representação *impressionista* da realidade para uma invisibilidade cada vez maior de fumos e transparências, ambientes translúcidos que aludem a uma imagem que deixa de ser “representável” e que se transforma mais numa manifestação da *energia* das coisas, da “auréola” que envolve os objectos. Na sequência de trabalhos de William Turner, Claude Monet, Auguste Renoir e Odile Rédon, sentimos a tensão entre o signo

seule évocation s’accompagne d’un cortège d’images, comme un appel au rêve. Le Midi, pays de soleil, de lumière, de couleurs, pays où il fait bon vivre, où l’on vient pour se reposer, et parfois se soigner.”, *Le Grand Atelier du Midi*, Paris, Adagp, 2013, p.27.

estabelecido e o que excede a própria significação e que se torna mais abstracto. Uma energia pulsa e emana do interior das telas e comunica uma realidade fantasmática de auras luminosas. O próprio Monet vai-se modificando e sintoniza-se com uma nova concepção da arte. Ele não pintava somente a paisagem exterior à vista desarmada, muito do seu trabalho era feito em solidão e resultava de uma actividade introspectiva e imaginativa da sua *paisagem interior*. O primado da *impressão* levou a que os pintores valorizassem mais a cor do que a forma do objecto que, a pouco e pouco, vai-se dissipando numa rarefação sem contornos, como nos últimos quadros da vida de William Turner e Claude Monet. Prescinde-se inclusive da tela emoldurada, que deixa de ser um suporte material adequado, e usam-se rolos de tela e de papel sempre prontos a receber os desenhos. As maravilhosas “*Nymphéas*” que, neste momento, estão expostas no *Musée de l’Orangerie* de Paris, fazem parte do conjunto de pinturas da fase tardia de Monet, entre 1920 e 1926. São exibidas sem qualquer moldura, a tela adere à parede e percorre todo o perímetro de uma sala, em enormes dimensões. É um trabalho colossal que exprime o final majestoso da sua carreira enquanto “pintor da impressão”. O envelhecimento e a falta de forças levam a uma simplificação, uma mancha ou um clarão nas sombras, um traço enigmático e abstracto que estarão na base dos movimentos gestualistas, que teriam lugar muitas décadas depois. Enfatizam não tanto o traço, mas o *gesto*, a leveza do movimento, o dramatismo da *performance* e da cor que lhe estão associados. Esta explosão de brilho e cor influenciou e deu origem aos vários movimentos artísticos: em primeiro lugar, o *Impressionismo* a partir de 1872, depois o *Simbolismo* de 1886, o *Expressionismo* de 1901 e o *Futurismo* 1909. Todos nasciam muito próximos uns dos outros e acumulavam-se no princípio do século XX com uma série de manifestos, de novas ideias e “ismos”, que culminariam no *Abstraccionismo* e no Surrealismo posterior.

4. Paisagens da Impressão

*Porque a alma “é uma paisagem”
como a paisagem é um estado de alma*

*Depois do mistério de Psyché, eis então o Mistério de Physis, aquele que,
sem figura nem metáfora, emerge imediatamente da letra das coisas naturais.*

*Pois o facto de ‘ser-ai’ é que é misterioso;
a evidência em geral é que é bizarra e obscura e inexplicável,
e poética na sua própria estranheza.*⁵⁰⁴

Vladimir Jankélévitch

A filosofia de Jankélévitch, longe de ser um sistema operado por conceitos fundamentais, gira em torno de *pensamento da natureza*. Para ele, a vida da natureza diz respeito a tudo aquilo que é espontâneo, que brota da Criação do universo, que possui as suas próprias regras, sempre para além do que a nossa razão consegue discernir. A inocência da infância, a primitividade do “bom selvagem” de Rousseau, aquela crença de que existe uma *bondade original* no ser humano que ainda não foi corrompida pela sociedade artificial e sofisticada, motivam Jankélévitch a procurar a parte intacta da nossa *alma*, à qual só conseguimos aceder por intermédio de uma intuição finíssima, mais amorosa do que racional. Uma intuição que resulta de um envolvimento com as coisas através de uma *philosophia* (não uma *philia* da sabedoria), mas uma “*sabedoria do amor*”, como diriam os antigos Padres da Igreja, a *kardiognosía* – o conhecimento do coração e da profundidade da alma através do coração. Pela *via do coração* se acede ao coração da natureza, conhecemo-la inseridos nela e em comunhão com essa vida que nos fortalece e nos transcende, que extravasa de cada ser na sua singularidade.

Porque a alma “é uma paisagem” como a paisagem é um estado de alma, uma bela e poética frase repetida por Jankélévitch, que bem poderia ser um “plágio” dos textos Georg Simmel quando este se dedica à *filosofia da paisagem*. Como veremos, a paisagem a que aqui nos referimos é a “paisagem interior e exterior”, a de dentro e a de fora, porque verdadeiramente são uma e mesma realidade. Para nos explicar o que é a

⁵⁰⁴ V.J., “Car l’âme «est un paysage» comme le paysage est une état d’âme. (...) Après le mystère de Psyché, voici donc le Mystère de Physis, celui qui, sans figure ni métaphore, se dégage immédiatement de la lettre de choses naturelles. Car le fait d’être là qui est mystérieux; c’est l’existence en général qui est bizarre et obscure et inexplicable, et poétique en son étrangeté même.”, *D.M.*, p. 31.

paisagem, Simmel começa por introduzir-nos na misteriosa expressão alemã *Stimmung*, um termo muito importante que permitirá não só fundamentar toda a *Estética da Paisagem*, como servirá de apoio à *filosofia impressionista* de Jankélévitch. Ao falarmos de *Stimmung* e consultarmos, por exemplo, um dicionário de sinónimos deparamo-nos com um leque de hipóteses tão polissémico, que demonstra a vasta aplicação prática desta palavra. Trata-se de um *humor*, um dado temperamento (‘mood’ em inglês), uma *afinação*, por exemplo, das notas musicais de um instrumento, um *equilíbrio* que implica uma *justa-proporção*, *harmonia*, *concordância* e *consonância* ou entrar em *sintonia* e *afinidade com...* Em suma, uma ligação de entrosamento e um sintonizar... Se interpretarmos este termo a partir da filosofia de Jankélévitch, definimo-lo como “estado de alma”,⁵⁰⁵ “atmosfera”, “ambiente invisível”, impalpável ou uma consonância *inefável*. O típico “fog” do *nevoeiro* que se observa nas pinturas impressionistas de Claude Monet... As *paisagens da alma*, tal como as recordações, são esfumadas e rarefeitas em transparências, voláteis como a essência de um perfume que impregna o ar, mas vão desaparecendo e sumindo sem deixar rasto...⁵⁰⁶ *Stimmung* remete-nos, então, para a noção de *simpatia* dos românticos alemães do século XIX, aquela “união simpática” entre as diversas formas imprevisíveis da natureza e que Jankélévitch denomina de “acústica interna”,⁵⁰⁷ segundo Stefan George,⁵⁰⁸ aludindo a uma consonância entre as várias notas musicais, a ressonância lírica, que cria uma unidade formal. Identificamos-lhe também aquele sentido da *harmonia*, de que falavam os antigos gregos pitagoristas, mediante a qual se explicava o funcionamento de todo o universo, onde a cada uma das notas e acordes musicais correspondiam os ritmos e à rotação dos planetas. No fundo, é a tal *realidade metaempírica* jankélévitchiana que atravessa o mundo dos fenómenos e que se exprime numa música invisível e inaudível, como a “música das esferas” que ordena o cosmos.

– O que se entende, então, por *paisagem*?

E de que modo a expressão *Stimmung* nos poderá ajudar a desenvolver este tema?

Em inglês, *landscape* e no alemão *landschaft* parecem aludir à “terra”, *land*, o

⁵⁰⁵ Georg Simmel, “Philosophie du paysage”, *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Cornille e Philippe Ivernel, Paris, Rivages, D. L. 1993, p. 240.

⁵⁰⁶ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “A alma é o vento, o ruído, os sons, a vida por inteiro, uma tonalidade afectiva, *Stimmung*-acorde, inspiração, respiração, cor da alma. (...) O mundo é a vasta mapografia da alma, o seu território cartografado de sustos, e também de revelações, mundo e imundo, puro e impuro, alma que se escreve, esculpe, pinta, compõe, ou se realiza na filigrana de um rosto, de um *presque-rien*, de uma vaga, de uma pele da “origem do mundo”, ou de uma obra.”, *Vedutismo*, pp. 45- 46.

⁵⁰⁷ V.J., “acoustique interne”, *Préface, T.C.*, p. 48.

⁵⁰⁸ Poeta alemão, do início do século XX, que mantinha contacto com os principais vultos do Simbolismo francês, nomeadamente Mallarmé e Verlaine e que começou a introduzir o Modernismo na Alemanha.

“pó” e a poeira do solo, mais do que isso indicam sobretudo o território, a “terra de alguém”, a sua proveniência, “a minha terra”, o “local onde eu nasci”, o “bairro” ou a “minha propriedade” enquanto região delimitada, demarcada e circunscrita. A paisagem é definida, logo aqui, com um sentido de “pertença” pessoal. Formar uma paisagem implica um processo imaginativo que quer se apoderar de um lugar. Resulta de um escopo (do grego *skopós*) de um olhar vigilante, quase um *paparazzo* que espia e quer apanhar, capturar uma imagem e guardá-la na sua retina. Esse olhar transmite a inquietante ânsia do *detective* e, ao mesmo tempo, a serenidade da visão contemplativa. No entanto, tudo isso só será possível graças à *Stimmung*. Os dois termos *Paisagem* e *Stimmung* são tão polifacetados que é impossível defini-los num único contexto. Tamanha ambiguidade transita para o domínio da Estética, pois a contemplação de uma paisagem pressupõe, antes de mais, o reconhecimento de que existe uma “pluralidade de olhares” e “perspectivas” perante a natureza. Criamo-las através da *sintonia* entre o “observador” e o “observado”, aquele que *está de acordo com...* ou *em conformidade com...* e essa *sintonia* cria uma relação e um ajuste de partes, que exige uma adaptação e um “encaixe” (como as várias peças de um puzzle que encaixam umas nas outras e cada uma, isoladamente, não faria sentido). Todas as partes se complementam quando ocorre uma concordância e uma coesão geral atribuída a um jogo fortuito de circunstâncias. A *Paisagem* e a *Stimmung* ficam, de algum modo, entregues a obra do Acaso ou do Destino...

Os estudiosos de História de Arte, afirmam que a *pintura da paisagem*, propriamente dita, teria começado entre os séculos XV e XVI nos países nórdicos que professavam a fé no Cristianismo protestante e que, por essa razão, se emanciparam de uma vinculação religiosa e alegórica. Os novos ideais humanistas e a recuperação da ordem harmoniosa da estética da Antiguidade desencadeava-se com o Renascimento que transmitia aos pintores a riqueza e a elegância que vinha de Itália e que iria reflectir-se nas obras de Albrecht Altdorfer e Albrecht Dürer. A pintura da religião era substituída pela beleza das lendas e das mitologias gregas retratadas imaginariamente em paisagens naturais. No início, o subtema da paisagem aparecia somente como ‘pano de fundo’ dos quadros que continuavam centrados nas personagens principais em destaque. Só nos podemos referir a uma *arte da natureza* quando esta deixa de ser ‘fundo’ para passar a ser o ‘tema’ exclusivo do artista, e essa mudança passou a verificar-se nas obras de Pieter Brueghel, o Velho e o seu filho Jan Brueghel, Lucas van Valckborch e Joos de Momper. Os pioneiros da *Paisagem* concebiam-na nos mais

diferentes cenários: as florestas, os trilhos misteriosos no bosque, a vida dos camponeses nas aldeias, as montanhas, os rios e os mares com a suas embarcações. Desde os acontecimentos do quotidiano às cenas mais bucólicas, sentimos sobretudo a vida que sai do interior da tela, quer seja a vida da natureza (da vegetação e dos animais) como a vida das personagens. Estamos perante o movimento vital que ocupa o espaço da tela e que descreve a “acção” que está a decorrer no momento. O artista dá-nos a conhecer a sua “vista” ou “perspectiva” de um determinado local, por exemplo, o *Mercado e lavadouro na Flandres*, cuja vastidão dos campos e a vista das montanhas contagiam-nos com a sensação de verticalidade. Cada perspectiva captada, ‘encena’ a disposição de cada um dos componentes da paisagem como se estivessem em concordância mútua e todos, em conjunto, contribuísssem para a caracterização dessa acção. Uma visão panorâmica com sentido de profundidade⁵⁰⁹ dá origem a um olhar global que atende simultaneamente ao detalhe minucioso que não é esquecido. No trabalho de Momper e Brueghel, a lavagem das roupas estendidas a courar ao sol simbolizam o final do Inverno, quando as roupas amarelecidas pela humidade começavam ser limpas e purificadas pelo sol. A claridade aquecia a natureza e as almas, dissipava a melancolia, a tristeza e o isolamento invernal exibindo o renascer da vida a todos os níveis – o prenúncio da Primavera que se aproxima.



Joos de Momper, o Jovem / Jan Brueghel, o Velho
Mercado e lavadouro na Flandres (pormenor) 1564 - 1635.

⁵⁰⁹ Teresa Posada Kubissa, *Rubens, Brueghel e Lorrain – A paisagem nórdica do Museu do Prado* (Catálogo da Exposição no Museu de Arte Antiga), Lisboa, MNAA - INCM, 2013, p. 77.

Um dos pintores preferidos de Jankélévitch, Claude Lorrain, ficou muito conhecido pela sua *pintura da paisagem*, apesar desse paisagismo ter começado realmente nos pintores holandeses do século XVI. Seguindo a *mimesis* de imitação da natureza e os ideais clássicos de uma arte que se coaduna com uma Ideia, as suas telas mantêm uma ligação próxima com a Filosofia e com a Poesia, conforme com a antiga expressão latina “*ut pictura poesis*”, ou seja, a pintura enquanto *poesia sem palavras* e a poesia como uma *pintura sem imagens*. – Este preceito renascentista, que se aplicava às artes, aprendera-o aquando da sua passagem por Roma. A técnica que adquirira absorvia todas as tendências italianizantes, da sua época, no seu modo de pintar. As suas paisagens não representavam apenas o local como se fosse uma fotografia de um acontecimento, combinavam o realismo natural do local com elementos da sua imaginação e contavam uma narrativa que nos envolvia numa história. A *embarcação de Ulisses*, baseada na *Odisseia* de Homero, confirmava assim o seu interesse pela vida dos heróis dos poemas da Antiguidade. Em diversas ocasiões, comparam-no a outro grande pintor, Nicolas Poussin, que é muito mais lírico e intelectualista em relação a Lorrain, mas que não deixava de ser um homem simples, que tentava passar essa mesma simplicidade na sua execução artística, sem grandes erudições ou conhecimentos intelectuais e com uma interpretação da natureza mais sensível e emocional.⁵¹⁰

No século XVIII, em Itália, um outro género artístico, o *Vedutismo*, vai contribuir para o princípio da *filosofia da paisagem*, pois faz questão de iluminar a união do homem com a natureza, que inspiraria os *impressionistas* franceses... O ponto de partida da *veduta* é uma *vista* ou um *olhar* que pressupõe um sujeito posicionado num ângulo que lhe permite desenhar as coisas sob um certo prisma.⁵¹¹ Seria semelhante

⁵¹⁰ *Op.Cit.*, Gombrich, “he showed in his sketches that he was a perfect master of the realistic representation of nature, and his studies of trees are a joy to look at. But for his finished pictures and etchings he selected only such motifs as he considered worthy of a place in a dreamlike vision of the past, and he dipped it all in a golden light or a silvery air which appear to transfigure the whole scene. It was Lorrain who first opened people’s eyes to the sublime beauty of nature, and for nearly a century after his death travelers used to judge a piece of real scenery according to his standards.”, *The Story of Art*, pp. 302-303.

⁵¹¹ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, *Vedutismo*, p. 111.

“Vedute, pontes de vista (...)

aller jusqu’au bout, puissance du dehors

a estranha e plural “unidade” que apenas se diz do “múltiplo”

O ponto de vista não é da ordem da Doxa, mas de um Topos, ponto-espacial ou ponto-Veduta a partir do qual se parte para novas e outras Vedute,

o próprio geometral é já uma nova umoutra Veduta, novas variáveis, misturas de variáveis (in e) constantes, projecções, relações, combinatórias, esquematismos, uma outra variação diabólica, novos pontos de vista sem ponto

o eu não captura a coisa (entra no Entre, no ventre, vê e entre-vê), mas apenas a experiência do seu ponto de vista orientado ou não pela coisa, e por outras coisas, naquele instante e naquele espaço precisos, e/ ou

à objectiva da câmara fotográfica, que está sempre pronta a apreender os momentos, dependendo do local onde está o fotógrafo. Essa captação poderia ser fiel à realidade, como vemos na belíssima pintura de Francesco Guardi, ou poderia ser uma fantasia composta com elementos novos consoante os *capricci* do artista. No entanto, por mais objectiva e realista que seja a imagem daí retirada, essa *veduta* nunca deixa de ser um dado subjectivo, logo um tanto fantasioso. Dada a subjectividade desta perspectiva, é mesmo impossível haver duas paisagens captadas de forma igual, porque dependem do *olhar* de quem as vê.



Nicolas Poussin
Paisagem com Diógenes, 1648.



Claude Lorrain
A embarcação de Ulisses, 1646.



Francesco Guardi
*La Piazzetta, les Palais des Doges
et le quai des Esclavons*, 1780.



Auguste Renoir
*Les Palais des Doges
(Vista de Veneza)* 1881.

O *Vedutismo* celebra a multiplicidade de pensamentos e emoções, a formação de perspectivas, que tanto podem ser perspectivas citadinas da grandeza arquitectónica dos

noutros (energias-espacos-tempos paralelos? Pluriversos-sombra?)
 uma ínfima vibração, ou deslocação que ocorra, e então já estamos noutra coisa
 (a coisa é o ponto de vista?)
 os seres são vedute, campos de força, tensores, fonctores, agenciamentos sem início nem fim,
 o ponto de vista é veduta e ponte_passagem e vista para outras passagens e novas vistas, lugar de não-
 lugar, a-tópico, eu-tópico, infinitista?"

seus monumentos, como apresentar-nos a pura beleza da *paisagem natural*. O que se deseja desenvolver, no Impressionismo, incide mais sobre o natural e o selvagem da natureza do que propriamente a vida urbana, embora, como veremos, os jovens impressionistas se deixassem entusiasmar pelas inovações da vida moderna em Paris. As *vedutas* de Francesco Guardi recordam as paisagens de Claude Lorrain e, mais de um século depois da sua realização, serão admiradas e estudadas pelos impressionistas. Lorrain soube retirar o que há de melhor no Barroco e nos pintores paisagistas do século XVII: *o movimento e as formas dinâmicas*. A sua cidade natal, a atarefada cidade de Veneza, torna-se um pretexto para descobrir ritmos luminosos, transparências, movimentos de intercâmbio comercial na agitação das gôndolas que são o signo da transformação e da *viagem*.⁵¹² A verdade é que a questão da paisagem deixa de ser colocada somente como uma temática, dado que o objectivo mais do que representar os elementos da paisagem, é ver a *paisagem em andamento*, “a paisagem como passagem” que mostra o *transitório*. A execução do quadro segue estes preceitos de uma ‘visão’ que não é estática, na medida em que a “cena” apreendida segue em movimento e essa apreensão acaba por ser efêmera. É como se quiséssemos “prender” aquilo que está submetido ao movimento e à mudança, no sentido heraclítico das águas que correr e fluem, contemplamo-as, mas não as retemos. Por outro lado, sendo um conjunto de elementos que, além de um somatório de partes, são uma *unidade formal*, esse acordo mútuo muito intrínseco, deixa-nos pressentir um acordo teleológico profundo. A visão da paisagem aparece-nos como uma unidade indivisa que imprime o cunho do sujeito à “sua visão”, à qual subjaz um intencionalismo, que não é aleatório ou ocasional.

Entre todos os pontos de vista, por exemplo, que podemos adoptar sobre uma paisagem, – o de um militar, que é um esquema de um terreno propício ao ataque ou à defesa, o de um agrónomo, que é a noção de um determinado conjunto de cultivos, o de um geógrafo, que é a leitura de uma certa configuração física ou geológica, ou mesmo o do turista, que é o

⁵¹² *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “Veneza, cidade das pontes, dos canais, dos poços e labirintos, topologia do fantástico, funciona como o Eldorado de aventureiros e Casanovas, de histeriões e libertinos e máscaras, no meio das festas galantes e carnavalescas, da Commedia dell’Arte e das nostalgias do efêmero. Cidade irreal, idílica, mágica. Veneza faz eclodir esse novo género de representação pictórica: as ditas Vedute, vistas panorâmicas da república. Autonomização da Veduta, emancipação da pintura da paisagem. O ponto fixo das verdades eternas metamorfoseia-se em ponto de vista móvel: a Vista é o grande “achado” fantasioso de Francesco Guardi, o “éparpillement” (dispersão, espalhamento) da luz, a melancolia das silhuetas que flutuam no espaço, fazendo-o estremecer, oscilar ou ecoar, num trémulo contínuo e infinito. Pintura vibrante, quer dizer, bem timbrada, movente e comovente_espelhamento pictórico.”, *Vedutismo*, p. 137.

*espectáculo mais ou menos pitoresco, existe um ponto de vista que não é mais justamente um ponto de vista, mas uma visão, porque nele todos os outros se resumem e parecem subalternos, e porque só esse nos faz penetrar na essência da paisagem, ou seja, nesse para quê uma paisagem é verdadeiramente ela própria: trata-se da visão do pintor.*⁵¹³

Antes de prosseguirmos mais adiante na nossa análise, importa estabelecer a destrição entre *natureza* e *paisagem* para que não haja mal-entendidos. Quem ouça um e outro nome, pode pensar que estamos a referir-nos a uma só realidade. A verdade é que embora os dois conceitos compartilhem elementos em comum, visam aspectos distintos. A *natureza* é uma unidade e uma totalidade sem partes e sem qualquer fragmentação.⁵¹⁴ A *paisagem* poder-se-ia considerar que é um “olhar” que captou um momento especial da natureza,⁵¹⁵ como um parênteses que se subtrai ao fluxo do tempo e realiza uma paragem do tempo. Num “golpe de vista”, a paisagem traz consigo um “golpe de eternidade”. Os pequenos momentos ou atmosferas que se tentam ‘agarrar’ através de um *olhar quase mágico* sobre a natureza, encontram-se delimitados e circunscritos ao *sujeito, àquele tempo e àquele lugar específicos*. Jankélévitch aprecia o facto de Simmel acentuar o carácter *singular* da paisagem – *aquela* paisagem e nenhuma outra – o insubstituível e o incomunicável de tal experiência. Cada olho vê e vivencia de uma forma intransmissível e diferenciada, que não se pode intercambiar, pois é uma experiência de um único sujeito. Esta constatação vai estar presente em toda a questão da nostalgia e na experiência estética musical. A sensação da passagem do tempo que origina a *saudade* e a recordação, faz-nos reviver o passado e lembrar os doces ou dramáticos momentos vividos e essas recordações são pertença exclusiva de uma pessoa. Uma vez mais, o termo *Stimmung* vem dar coesão à formação da “paisagem” e também toma parte na actividade nostálgica pela capacidade de

⁵¹³ V.J., “Entre tous les points de vue, par exemple, qu’on peut adopter sur une paysage, – celui du militaire, qui est le schéma dun terrain propice à l’attaque ou à la défense, celui de l’agronome, qui est la notion d’un certain ensemble de cultures, celui du géographe, qui est la lecture d’une certaine configuration physique ou géologique, celui même du touriste, qui est un spectacle plus ou moins pittoresque, il y a un point de vue qui n’est justement plus un point de vue, mais une vision, parce qu’en lui tous les autres se résument et semblent subalternes, et parce que seul il nous fait pénétrer dans l’essence du paysage, c’est-à-dire dans ce par quoi le paysage est vraiment lui-même: c’est la vision du peintre.”, *P.P.*, p. 139.

⁵¹⁴ Adriana Serrão “Paisagem refere, em sentido amplo, uma porção da natureza, uma parte da realidade natural, uma unidade diferenciada contendo os seres naturais no seu elemento próprio. Resguarda portanto a solidez de um conjunto, integrando nele os seus elementos e também todo o enquadramento vital. Um conjunto não idealizado, mas real, presente e, enquanto tal, visível e sensível, que se oferece à percepção.”, p. 91. Acerca do tema específico da *paisagem* consultar “Filosofia e Paisagem – Aproximações a uma Categoria Estética”, Revista *Philosophica* 23, Lisboa, FLUL, 2004, pp. 87 - 102.

⁵¹⁵ *Op. Cit.*, Georg Simmel, “Philosophie du paysage”, pp. 231 - 232.

recordarmos um “lugar” de uma maneira muito particular. Os *souvenirs* são acompanhados por uma ambiência e por um humor, um *Stimmung*, neste caso de tristeza face à perda do passado, ao qual não podemos retornar e que caminha para o nada, para o vazio e para a morte... Nessa iniciativa de nos virarmos para o passado é como se fizéssemos presente o que já foi e alimentamos a fome da saudade. A própria arte apazigua ou serve de lenitivo à dor da ausência e à angústia da perda, na sua tentativa de imortalizar na ‘obra’ o *evanescente*. Acima de tudo, *Stimmung* prende o homem à vida e manifesta-se como sopro vital e anímico que habita o interior do homem, a sua *alma*, que dá sentido e reconhece a beleza em todas as coisas. E a força psicológica, anímica ou *espiritual* dessa potência cria toda a experiência amorosa entre o homem e o mundo, que na Teologia Russa se designa de *Sobornost*, a comunidade simpática entre todos os seres, uma espécie de *sinfonia de oração universal*.

*A paisagem, de acordo com Simmel, será sempre um dos géneros preferidos do pintor ou do poeta, porque ao mesmo tempo que a natureza se exprime no que tem de mais profundo e mais objectivo, traduz-se na nossa alma por um grande número de reacções e “tensões” subjectivas, enriquece e intensifica o dinamismo imanente da nossa afectividade e a nossa actividade, encarna-se, por assim dizer, na nossa vida interna.*⁵¹⁶

Quando o artista está em plena actividade de criação da obra de arte, ele ‘simpatiza’ com a natureza e a sua alma parece coincidir com determinados lugares e paisagens, sentido-os como uma extensão de si próprio. O estado de espírito do sujeito, que é subjectivo, vai se tornando objectivo, ou seja, objectiviza-se neles. E assim se dá a união mágica entre o interior e o exterior, o que está *dentro* e o que está *fora*, porque deixa de haver *fora* e *dentro* e não existe mais uma separação. A subjectividade e a afectividade humana é que darão um significado à paisagem contemplada e Simmel salienta o amor e o sentimento poético para exemplificar a envolvimento que se gera em torno de tal experiência estética.⁵¹⁷ A fusão entre o homem e o mundo, de alguma maneira, parece evocar o *idealismo mágico* de Novalis. A expressão que se tornou uma máxima romântica: *mundo é sonho* e *o sonho é mundo*, demonstra que o mundo do

⁵¹⁶ V.J., “La paysage, suivant Simmel, sera toujours l’un des genres préférés du peintre ou du poète, parce qu’en même temps que la nature s’y exprime dans ce qu’elle a de plus profond et de plus objectif, elle se traduit dans notre âme par un nombre très grand de réactions et de « tensions » subjectives, elle enrichit et intensifie le dynamisme immanent de notre affectivité et de notre activité, elle s’incarne pour ainsi dire dans notre vie intérieure.”, “III. L’esthétique de Guyau et l’esthétique bergsonienne”, *P.D.*, p. 49.

⁵¹⁷ *Op.Cit.*, Georg Simmel, “Philosophie du paysage”, p. 243.

sonho e da fantasia envolvem a matéria no espírito, com o casamento da *physis* com a *psykhé*. A arte liberta o homem da ilusão que o leva a separar a natureza do espírito e este *sentimento paisagista e naturalista* vai consolidar-se durante o movimento impressionista.

Os pintores da ‘impressão’ foram os *mestres da paisagem* e da experiência da inefabilidade, que já se apresentava de uma forma clássica nos pintores holandeses, nas telas de Nicolas Poussin e Claude Lorrain durante o século XVII, nas *vedutas* de Francesco Guardi do século XVIII, mas terá uma configuração mais luminosa em França no século XIX. Segundo o investigador E.H. Gombrich, a arte francesa dividia-se em “três ondas de revolução”: a primeira, do pintor romântico *Eugène Delacroix*, cujos trabalhos mantinham uma ligação com os ideais românticos da Revolução Francesa e com a literatura; a segunda, do realista *Gustave Courbet*, sempre envolvido em questões polémicas de ordem política;⁵¹⁸ e a terceira e última grande onda seria a de *Édouard Manet* com o “*grupo dos impressionistas*”.⁵¹⁹

No Impressionismo, o que imediatamente sobressai em relação aos movimentos do passado é que a pintura transita do *atelier*, do espaço fechado entre quatro paredes, para a *natureza*, o espaço exterior e cósmico. – Como se poderia enveredar por uma estética vitalista e da paisagem sem haver um *contacto directo*? – O artista dirige-se, então, aos locais que deseja contemplar, o que significa que o *atelier* torna-se móvel como o movimento presente nas próprias pinturas. Nos trabalhos Monet, essa mobilidade é realmente literal, dado chega a comprar um pequeno barco que boiava no lago da sua propriedade em Giverny. Ele pintava deixando-se levar pelas águas plácidas que suavemente se moviam e, no seu próprio ritmo, balançavam e agitavam as suas mãos e os seus quadros. Em 1856, Monet conheceu aquele que viria a ser o seu mestre e mentor, o pintor Eugène Boudin, um devoto da pintura paisagista que motivou o inexperiente artista a segui-lo nas suas excursões pelas costas do Atlântico. Em conjunto com o amigo, aprendeu a exercitar o olhar preciso em pequenas *pochades*, a transpor para os seus quadros as formas da natureza, a representar as ambiências de luz e a formação de nuvens, porque Boudin queria ver o natural enquanto tal e prescindia das ‘ninfas’ e das figuras históricas com que os seus contemporâneos decoravam as

⁵¹⁸ Para Courbet, a pintura era um ‘ofício’ que celebra o ‘povo’, sem medo de representar a miséria, a sujidade da pobreza, etc. E a sua faceta de anarquista levava-o combater as utopias e a visão lírica da poesia e da literatura, por isso opunha-se ferozmente ao Capitalismo nascente da vaga de industrialização da sociedade e seguia o pensamento de Pierre Joseph Proudhon.

⁵¹⁹ *Op.Cit*, Gombrich, *The Story of Art*, p. 392.

paisagens. O espectador encontra em Boudin a mera imitação da natureza sem um valor simbólico associado. A atmosfera dos seus quadros é a da *claridade*, a luz fresca e prateada, que era alcançada sempre que ele fazia descer a linha do horizonte na pintura, de modo a encher a tela de céus altos e vastos.

Décadas mais tarde, os jovens pintores franceses Jean-Baptiste-Camille Corot, Charles Daubigny, Théodore Rousseau e Jean-François Millet, do movimento realista designado por *Escola de Barbizon*, iriam manter esta mesma postura de aproximação à natureza e o seu olhar visava precisamente Barbizon, o bosque de Fontainebleau nos arredores de Paris. O facto de os tubos de tinta em cores individualizadas terem sido inventados nessa altura, tornava o processo de pintura ‘portátil’ e cada vez mais ligado ao cenário natural. Numa fase ainda experimental, pintariam apenas telas mais pequenas, com dimensões muito reduzidas, mais fáceis para serem transportadas debaixo do braço.

No mesmo período, os pintores russos com o anseio de alcançarem o mundo natural e a ruralidade dos costumes, organizaram uma cooperativa de amigos que intitularam de *Itinerantes (Peredvizhniki)*, ao qual pertenciam Nikolay Dubovsky e Ivan Shishkin. Abordariam temáticas idênticas às dos franceses, apesar do seu traço e da qualidade da imagem serem muito mais nítidas e em conformidade com o antigo academismo. Estes grandes *pintores da paisagem* modificam os temas que eram habituais na sua profissão, deixaram a velha vanglória dos retratos da aristocracia e passam a desenvolver o *paisagismo* e o realismo do povo. Entre os pintores mais clássicos, salientamos Konstantin Kryzhitsky que trabalhava na *Academia Imperial das Artes* em São Petersburgo, e dedicava-se quase em exclusivo à natureza, de forma livre, só que se mantinha fiel à técnica clássica do detalhe fotográfico. O Impressionismo chegaria, mais tarde, à Rússia com Konstantin Korovin e Valentin Serov que, sob influência francesa, iriam imitar a visão instantânea da vida movimentada de Paris. A verdade é que aquele *espírito panteísta* estava mais vincado nas almas eslavas, enraizado desde os tempos ancestrais, do que nos franceses da vida moderna. No entanto, é em França, na *Escola de Barbizon*, que os pintores avançavam, cada vez mais, a caminho da nova vanguarda impressionista. Eles evoluíram muito rápido, sem medo de testar outros métodos pictóricos, ultrapassando os russos que ainda se detinham muito no passado tradicional.

Cerca de 1863, os impressionistas franceses na senda dos antecessores do Realismo iriam focar-se também no bosque de Barbizon, isolados da azáfama da vida

urbana, entregavam-se de corpo e à alma aos seus quadros. Claude Monet persuadia os seus amigos a pintarem no exterior, com suas faces enrubescidas pela intensidade do sol directo no calor do *meio-dia*, a transpirar e respirar, sentindo o aroma da vida à sua volta. Debaixo da luz solar, as cores não seriam tão escuras, árias e acastanhadas como nos quadros de Daubigny ou Millet. Os aprendizes Alfred Sisley e Camille Pissarro, essencialmente dedicados à paisagem, arriscam alargar a sua paleta aos verdes e azuis claros muito luminosos.



Jean-Baptiste-Camille Corot
Retorno a Coubron, 1872.



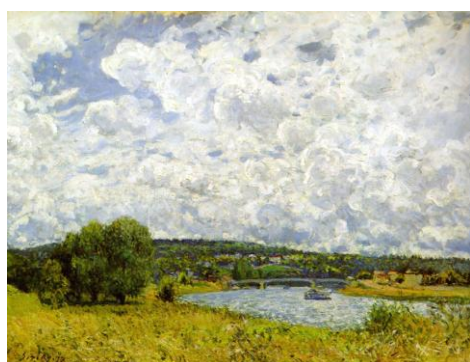
Charles Daubigny
O rio ao luar, 1875.



Nikolay Dubovskoy
Baixando calmamente, 1890.



Konstantin Kryzhitsky
O Lago, 1896.



Alfred Sisley
O Sena em Suresnes, 1877.



Camille Pissarro
Jardim do artista, Eragny, 1898.

Nesta época, os impressionistas não se dedicavam somente a observar a luminosidade, as várias perspectivas, as cores das *paisagens* citadinas ou campestres,

pintavam também outra atmosfera muito em voga, o *jardim*. Num pequeno espaço cercado, conseguia reunir-se a “multiplicidade da vida”, muitos seres que se crescem e mexem sem parar, desde as formigas caminhando nos canteiros, aos peixes mergulhados no lago, aos pássaros a esvoaçar de ramo em ramo. Tudo se agita e a vida renasce uma e outra vez. É como se encontrássemos nesse local uma ‘amostra’ da natureza contraída, uma miniatura do *mundo da vida* sentido em ponto pequeno. Da mesma maneira que a *natureza* se distingue da *paisagem*, na medida em que a natureza aponta para o mundo selvagem num sentido mais amplo e a paisagem é somente uma visão pessoal e circunscrita ao sujeito, o *jardim* realiza algo ‘artificial’ criado pela mão do jardineiro, onde a natureza não se exprime na sua espontaneidade e deixa-se manipular seguindo os caprichos e as decorações que lhe desejamos impor.

Na sua residência em Giverny, uma vila da Normandia, Monet adquire uma extensa área de terreno, mais ou menos, 1 hectare com a intenção de compor o jardim com que ele sempre sonhou. Essa expansão dava-lhe a liberdade de pintar como e quando quisesse, assim como poderia reunir os seus amigos na sua enorme propriedade. Cézanne, Renoir, Mallarmé, Mirbeau, Guitry ou Clemenceau baptizaram-na de “*Clos normand*”... Um ninho de amor e de alegria, onde ele *plantava os temas* dos seus quadros e vivia ao lado da sua família. O seu trabalho era mesmo *vitalista*, o de um “pintor-jardineiro” que se dirigia para a sua tela como um jardineiro para o seu canteiro. Quase todo o dinheiro que recebia pela venda das obras era depositado neste terreno para ajudar na manutenção do jardim, relata-nos o seu amigo e pintor Gustave Caillebotte.

Claude Monet adorava rodear-se de flores e deliciar-se a contemplar a diferente floração ao longo do ano. Ele sabia reconhecer as datas específicas para plantar e cultivar o seu próprio jardim, que florescia durante todas as estações do ano, cada planta com uma época específica, o que diversificava constantemente a vegetação. O pintor cultivava esse espaço de acordo com a sua imaginação, passa a intervir na natureza como um agente activo e passivo, embora tivesse de respeitar os ciclos da natureza. Tal e qual como na *parábola do semeador*, ele cuida do que platou e dá-se conta de que o seu projecto de jardinagem nunca está finalizado e repete-se ritualisticamente.⁵²⁰ O

⁵²⁰ Gilberto Lascariz (coord.), “Uma das melhores formas de aprender o que é viver o Paganismo é tornarmo-nos jardineiros ou um pequeno agricultor celeste nas nossas horas vagas. Basta tornarmo-nos praticantes dessa arte milenar que é semear, plantar, mondar e colher seguindo as orientações do céu, e voltarmos a seguir as regras milenares de uma agricultura orgânica para percebermos o impacto benéfico na nossa maneira de viver. O jardineiro celeste é aquele que planta guiado pelas Estrelas. Foram os

espírito pagão, rural e ritualista parecia correr sobretudo nas veias de Monet, que ao jeito de um camponês russo, abençoa e *sagra a Primavera* no reflorescimento cíclico do seu jardim, segundo rituais de calendário. É de notar a intrigante semelhança entre um dos seus trabalhos de 1900, *Os íris*, confrontando-o com *O desabrochar da Primavera* do russo Iosif Krachkovky. O jardim torna-se um *espaço de metamorfoses*, que conjuga o elemento material da natureza com o elemento imaterial, ou como diriam os estóicos, o elemento *incorporal* que é o tempo. O antigo *locus romântico* onde se dá o cruzamento entre a natureza e o homem enamorado por ela, concretiza o tempo através das formas maleáveis das plantas. Nelas, o tempo e a natureza dão-se um ao outro e prestam-se a essa transformação pela mão do *semeador*.



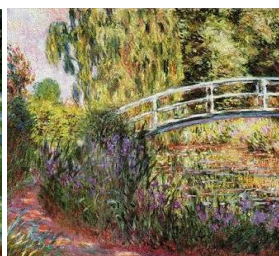
Iosif Krachkovky
A Primavera, 1905.



Claude Monet
Íris no jardim de Monet, 1900.



Auguste Renoir
Monet pinta no seu jardim, 1873.



Claude Monet, A ponte japonesa, 1889-1899.

O mesmo jardim, com a passagem dos meses, ia adquirindo um aspecto diferente e isso dava-lhe uma enorme versatilidade que proporcionava ao pintor imensos cenários e perspectivas do local. Sabemos que existem vários tipos de jardins e estilos de decoração, mas devemos salientar que a peculiaridade do *jardim impressionista* é a de ser “oriental” – *Shima* é a palavra japonesa que significa ‘jardim’. Seria interessante

monges da Escola de Chartres, fundada em 990 e cujo esplendor culminou no século XIII, que, submersos no estudo das ciências naturais e a sua relação com o hermetismo e a alquimia ao mesmo tempo que conviviam, através da oração e meditação, com a observação do céu e o amanho da terra de seus jardins e hortas, deram o primeiro impulso sério para uma visão da arte de bem trabalhar a terra segundo o mito do agricultor celeste.”, *Mandrágora, O Almanaque Pagão 2009*, Sintra, Zéfiro, 2008, p. 12.

vermos no belo “*Clos normand*” os nenúfares e a sua pequena *ponte oriental* relembrando os jardins de Quioto, onde a natureza é vista como um ponto de partida da união com o Criador que está imanente, em toda a sua glória, nos seres vivos e nas formas da natureza verdejante, no colorido das flores, no borbulhar das águas profundas, nos ventos e no céu.



Claude Monet, *Nymphéas* (Painel C II), 1914-1926.

Trata-se, no fundo, da celebração da Vida e da Natureza mediante a exaltação da *terra, ar, água e fogo* que conjuga o Paganismo ancestral com o Xintoísmo japonês.⁵²¹ Em vertentes distintas, os dois fazem culto à natureza, quer seja o Paganismo que concebe o próprio jardim e a actividade agrícola como um meio de veneração dos seres que habitam os “quatro elementos”⁵²², quer seja o Xintoísmo com práticas idênticas *animistas* que reverenciam os *kamis*, os espíritos que animam os seres vivos e a natureza em geral. Vemos estes elementos bem patentes na pintura e o mesmo irá ocorrer no Impressionismo musical que vai “dar voz” aos “quatro elementos” sob a forma de sons. O seu enorme quadro *Nymphéas*, que talvez nem se deva chamar quadro,

⁵²¹ Christine Buci-Glucksmann, “Vide des sanctuaires du shintoïsme accueillant les *kami* (esprits) par des objets symboliques dénués d’image et porteurs d’énergie spirituelle. Ici le lieu n’est sacré que grâce au marquage qui le circonscrit: seuils (torii), voie d’accès, pierres sacralisées, et surtout cordes rituelles (shime-nawa) délimitant l’aire sacrée d’un lien-lieu, auquel sont accrochés les petits zigzaguant des vœux.”, *L’esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 40.

⁵²² *Op.Cit.*, Gilberto Lascariz, “Um meio agrícola biodinâmico é em essência o modelo vivo de um círculo mágico pagão, pois nele devem estar em equilíbrio minerais, plantas, animais, seres humanos e seres dévicos que, através dos impulsos formativos das estrelas e dos impulsos etéricos do subsolo, influenciam a fertilidade da planta. Solo fértil não é só solo capaz de ter altos níveis de produtividade, como definiria a agricultura sustentada e a agricultura convencional, mas solo capaz de funcionar como intermédio entre as forças ctónicas e uranianas criando organismos saturados de energia vital. Estes *solos sagrados*, por assim dizer, não só contribuem com qualidades físicas nas plantas como qualquer solo da agricultura convencional mas, sobretudo, com Vitalidade Cósmica no sentido mais profundo da palavra.”, *Mandrágora, O Almanaque Pagão 2009*, p. 14.

pois é uma enorme tela formada por um conjunto de três painéis que não conseguimos apreender num olhar, foi executado nos últimos vinte anos da sua vida, após o falecimento da sua mulher. Monet decide pintar os nenúfares entre as núvens e o lago e, com o passar dos anos, já não há nada que indique onde está o céu e a água. Os “quatro elementos” fundem-se uns nos outros, as árvores e as flores, os nenúfares, o azul escuro do lago plácido e o azul claro dos céus em movimento. Numa espécie de simetria de correspondência, o céu espelha-se na água e a água reflecte-se no céu, como na antiga expressão simbolista e esotérica de Hermes Trismegisto “*O que está em cima é como o que está embaixo*”.

Claude Monet abordava o tema do Oriente com uma razão de ser e a grande maioria dos pintores daquela época, quase todos sem excepção, se viraram para o exotismo oriental. Não se poderia estudar o movimento da “impressão” sem termos em conta a grande Ásia e a maneira como se fez sentir a sua influência nos hábitos e costumes europeus, de tal modo que o Impressionismo, à semelhança da filosofia russa e da Ortodoxia, abre-nos para um *ecumenismo* de uma noção multicultural da existência, que não foca religiões ou credos, mas que introduz uma nova *maneira de estar*. Claude Monet, Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Camille Pissaro renderam-se aos encantos da Ásia... O Oriente e o Ocidente passam a estar unidos nas “impressões” e essa fusão transforma as almas e o estilo de vida dos artistas.

Na História da Arte, do ponto de vista cronológico, os orientais é que começaram por desenvolver a questão da *impressão* e da *cor* nas suas gravuras e que, primeiramente se ocuparam do movimento da vida e do *dever*, antes de se ter ouvido sequer falar da velocidade e do movimento da *vida moderna* na Europa. Logo, o Oriente que estava muito longe da Europa aparecia ligado à mentalidade do *espírito impressionista*, que lhe roubou as ideias fundamentais. De um modo geral, quando nos referimos às técnicas de pintura, ao uso abundante da cor e a aplicação de novas formas gestuais de pintar, de imediato vem à nossa mente o Impressionismo francês, o Expressionismo alemão e o posterior Fauvismo, que se desencadeou uns anos mais tarde, mas os grandes responsáveis por esta alteração estética foram os orientais, sobretudo os japoneses. As gravuras japonesas aparecem na Europa, de início, trazidas por motivos comerciais e muitos livros de História indicam que o conhecimento delas foi accidental, que serviam de “papel de embrulho” de pacotes de encomendas. No entanto, por mais ocasional que nos pareça esta ligação com a arte oriental, não teria sido obra do mero acaso, devia-se antes a um conjunto de situações. Em primeiro lugar,

começara a haver um grande contacto entre a zona de Nagasaki com os comerciantes holandeses, que gerou um intercâmbio de livros e traduções que, aos poucos, criou uma certa ‘infiltração’ das duas culturas. Desde o século XVI e XVII que os pintores holandeses se dedicavam às paisagens autóctones e que o exercício da pintura ao ar livre adquirira um outro significado. Mas esse apogeu da *paisagem* encontrava-se nos ideais japoneses do amor pela natureza, da representação das plantas, da natureza no seu aspecto selvagem manifestada através do traço ténue e vivido, das cores intensas e vibrantes enquanto impressões da alma e do olhar do observador. Os desenhos e a técnica de gravura oriental despertaram um grande interesse, sobretudo em Van Gogh, que se dedicou a coleccionar alguns desenhos. As obras de Utagawa Hiroshigue chegaram a ser ‘copiadas’ como réplicas. Ele ficava impressionado com a força das cores e com os temas que se aproximavam do espírito campestre e agrícola holandês. Em segundo lugar, em 1872, Philippe Burty um colecionador francês de estampas, adorava o Oriente e publicou na revista *La renaissance littéraire et artistique* uma série de artigos que intitulou de “*Japonisme*” que dava um novo estatuto à xilogravura policromada, valorizando e credibilizando os artistas e os artífices. A cultura europeia sempre se sentira superior aos outros povos em termos de identidade cultural e considerava que o avanço dos conhecimentos científicos e técnicos reflectiam-se numa arte mais apurada e perfeita segundo as normas de bom-gosto. De algum modo, esta curiosidade pelo orientalismo foi se tornando uma ‘moda’ chique da época, a tal ponto que a nova burguesia adoraria exhibir o luxo das colecções orientais, o gosto pelos chás e especiarias, as porcelanas, os tecidos e as gravuras. Por conseguinte, uma conjunção fortuita de vários motivos, levavam o Oriente a entrar pelas *maisons* dos franceses, que passariam a admirá-lo e respeitá-lo.

Além de Van Gogh, Alfred Stevens e James Whistler ficaram seduzidos pelas estampas e foram dando a conhecer esses trabalhos, inspiravam-se neles e reactualizaram-os. Édouard Manet e o seu amigo escritor Émile Zola defendiam, com unhas e dentes, um novo paradigma artístico que passava, antes de mais, por derrubar a atitude arrogante de superioridade dos pintores académicos, adoptando uma posição de ‘aprendizes’ dispostos a retirar o que havia de melhor no Oriente e nas culturas estrangeiras. A temática da natureza no Impressionismo viria a ter uma relação directa com o pensamento Zen oriental no sentido da busca da tranquilidade, da comunhão do sujeito com a natureza e com o universo num estado de espírito elevado, meditativo, de repouso e paz interior.

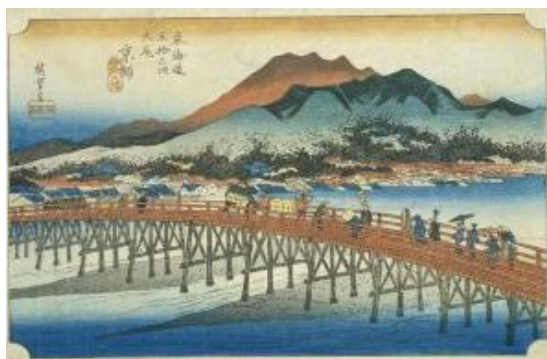
Em todo o caso, os impressionistas não admiravam apenas as gravuras do Japão porque representavam a serenidade que a contemplação do mundo natural poderia proporcionar ao homem. As suas imagens representam também a ideia de *movimento* e de *evolução*, como declara Christine Buci-Glucksmann, caracterizam a “*image-flux*”: a expressão da vida a correr no seu fluxo de acontecimentos. Nos trabalhos de Hiroshigue vemos camponeses, peregrinos, caminhantes ou meros *transeuntes* que circulam de um lado para o outro, vemos as carroças que se encarregam de fazer rota da distribuição comercial... O símbolo da mudança assenta no comércio, com o aumento da indústria e serviços no finais do século XIX, a ‘troca’ de produtos vai aumentando a rede de contactos, de influências e misturas. Portanto, os jovens impressionistas gostavam da *mudança* e de tudo o que pudesse implementar uma nova mentalidade. Assim como Francesco Guardi pintava as gôndolas a circularem, no hora de ponta, nos canais de Veneza, Hiroshigue ‘fotografa’ subjectivamente, ou seja, transmite-nos a sua visão daqueles locais por onde passou. As gravuras estão em *acção* como se estivesse a decorrer um ‘filme’ no momento presente do Agora. Ele não capta uma paisagem parada, prefere dar-nos a conhecer várias regiões e províncias japonesas, o que lá estava a decorrer, e apreende algo daquelas paisagens através de uma *articulação visual do tempo*. Situamo-nos num plano de imanência do “*mundo flutuante e efêmero*”, o que os japoneses nomeiam de *Ukiyo-e* (retratos do mundo flutuante).⁵²³ A noção de ‘flutuante’ prende-se com a ideia budista de que a única coisa permanente é própria *impermanentia* da realidade, o *devir* que não ‘coisifica’ as essências e deixa-as livres na sua passagem pela existência.

Esta *viagem de imagens*, que nos é oferecida pelo olhar do artista, dominou enquanto género artístico todo o Período Edo de 1603 a 1868. Utagawa Hiroshigue e Katsushika Hokusai, os dois que foram mais estudados pelos impressionistas, surgiram no final deste período e continham já uma influência da noção de perspectiva geométrica que aprenderam do contacto com a arte europeia. Então, o processo de influências era mútuo, os europeus conheceram as estampas japonesas e, por sua vez, os orientais tiraram proveito de certos preceitos estéticos do Ocidente. O Período Edo chegava ao fim com a queda do feudalismo dos *shoguns* e erguia-se uma nova

⁵²³ *Op.Cit.*, Christine Buci-Glucksmann, “Le regard pluriel est vraiment une forme de vie esthétique et sociale soumise au fameux *miredo akazu* (littéralement: ‘on a beau voir, on ne se lasse pas’). Dans mes errances, mes irritations et mes bonheurs, j’ai tenté de capter cette ligne-vie qui circule partout, de la nature à l’homme, en l’absence de tout monothéisme de la Loi. Ici tout ondule et flotte, car la ligne est d’emblée rythme, articulation visuelle du temps, où tout, y compris la ville, se donne comme éphémère et périssable.”, *L’esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, p. 17.

burguesia, Edo passou a chamar-se de Tokyo. O mesmo sucedia em Paris, o desfecho de uma época que dava lugar ao começo da modernidade – Paris e Tokyo, duas cidades à beira de uma mudança de paradigma.

Os japoneses formaram uma “escola da paisagem” de *vedutas em transitoriedade*, daí a designação “53 estações de Tokaido” nas gravuras de Hiroshigue, porque as *estações* são sítios de passagem e não residências fixas. O artista consegue realizar uma descrição subjectiva da realidade, que se intensifica pela escolha de ‘pontos de vista’, fora do habitual, de vias urbanas ou de circulação que eram locais de atracção pelos mais diversos motivos. Uma vez mais, encontramos as “pontes” e “travessias” que os impressionistas conhecem muito bem, já que também tinham por hábito pintar pontes, gares, estações de comboio, etc, as vias de *passagem*. Dessa maneira, reconhecemos que o princípio da exploração impressionista estava aqui, em Hiroshigue, que nesta série de gravuras, expõe-nos o anonimato dos habitantes das grandes vilas e observa-os até com um certo humor no automatismo das suas errâncias.



Utagawa Hiroshigue, *As 53 estações de Tokaido*, 1833-34.

Se analisarmos as imagens, o seu grau de objectividade e a aridez, a frieza com que nos deparamos, demonstram que as gravuras orientais não são cenas idealizadas como as de Claude Lorrain, nem existe sequer uma escolha dos personagens, visa-se somente um ‘estado de coisas’ na sua rudeza original, sobretudo retratam-se imagens do povo (*meisho*) que também tem direito a ser motivo temático de um quadro. Neste aspecto, o trabalho oriental distingue-se daquele que Monet ia fazendo em Giverny, na medida em que ele pinta a serenidade dos nenúfares que boiam na água, o vento que sopra nas árvores, num movimento lento, pausado, longe daquela agitação ou da correria do movimento da vida moderna. Em todo caso, existe um aspecto que ele imita de Hiroshigue, o facto de fazer ‘sequências’ de imagens e de pintar muitas vezes o

mesmo local. Deixou-nos imensas perspectivas da ponte japonesa, dos nenúfares, dos íris, *vedutes do jardim* em Giverny, e igualmente muitas cenas citadinas que pintava repetitivamente até à exaustão. A questão da sequência, o diaporama de imagens que se seguem umas às outras e a cópia de certos temas tornaram-se comuns entre os pintores desta altura (mesmo situados longe uns dos outros e de nacionalidades diferentes). Como sabemos, Monet tinha aquele hábito de explorar a mesma imagem de acordo com as mudanças da luminosidade incidindo nela. E é muito curioso notar que, sob os mais variados ‘pontos de vista’, um simples “*Monte de feno*” foi pintado em tantas ocasiões e nem haveria aqui espaço para mostrar todos os quadros e indicar todos os nomes dos artistas que se dedicaram à “palha”. Por coincidência, sentiram esta inspiração, dado que não combinaram entre si, deixaram-se seduzir pelo lado *estético* do feno, tão bem arrumado que mais parecia uma escultura orgânica. O “feno” funciona um pouco como o “jardim”, era uma maneira de enformar a natureza, embelezá-la a partir de si própria, esculpi-la através do seu próprio elemento orgânico.



Camille Pissarro
Feno em Pontoise, 1873.



Vincent Van Gogh
Feno na Provença, 1888.



Berthe Morisot
Monte de feno, 1883.



Paul Gauguin
Feno amarelo, 1889.



Claude Monet
Monte de feno, 1890.



Isaac Levitan
Feno no crepúsculo, 1899.

Quando Wassily Kandinsky conheceu uma das telas de Monet da sua série sobre o “feno” exclamou que a pintura tinha começado a perder o *significado* e reconhecia o Abstraccionismo pela ausência de significação. Para ele, pintar o “*Monte de feno*” não representava coisa nenhuma, não havia um sentido oculto na pureza da imagem, era tão

somente um *monte de feno*... As imagens impressionistas apagavam-se na leveza e na velocidade dos gestos e, com elas, apagava-se a significação. Que interesse teria a posição subjectiva ou intimista do sujeito? A composição temática libertava-se do sujeito e de si mesma, evoca atmosferas sem dizer nada mais do que impor uma cena incógnita... O que há de comum no Orientalismo e no Impressionismo é esse *desejo de ver* sem mais... A suprema alegria e loucura da visão, a “*folie du voir*”! Ouvimos aqui as velhas palavras de Aristóteles num horizonte distante: “*Todos os homens têm, por natureza, o desejo de ver/conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista às demais. A razão é o que, entre todos os sentidos, melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.*”⁵²⁴ A grande tese com que se inicia o princípio da *Metafísica* parece indicar o olhar como o ponto de partida para o conhecimento, pois o “ver”, neste contexto, significa “conhecer”. O ser humano apresenta esta “pulsão escópica” que dá origem à Estética (*aisthesis*) e a uma teoria da sensibilidade onde o “ver” se torna pioneiro e parece sobrepor-se aos outros sentidos.⁵²⁵ É a visão que nos permite destringer os objectos, defini-los pelas suas características e dar-lhes uma identidade e, para isso, parte-se do princípio de que existe uma certa distância ou uma separação entre o *sujeito que vê* e o *objecto visto*, distância que favorece a discriminação das essências numa multiplicidade de entes.

O “olho japonês” tão apreciado pelos impressionistas Manet, Monet e por Van Gogh, marca a distinção entre o simples ‘*olhar*’ como uma operação natural da vida quotidiana e o ‘*ver*’ como um escopo visual activo e organizado que procura dar um sentido às coisas. Mas o *ver oriental* difere do *ver grego*, como nos adverte a investigadora Christine Buci-Glucksmann, porque não concebe as essências enquanto realidades eternas e imutáveis. A existência se agita na tal impermanência e no constante fluir, que exige uma “visão diferenciada” em sintonia com as mudanças desse

⁵²⁴ Aristóteles, *Metafísica*, 1, 980 a, “πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. σημεῖον δ’ ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις· καὶ γὰρ χωρὶς τῆς χρείας ἀγαπῶνται δι’ αὐτάς, καὶ μάλιστα τῶν ἄλλων ἢ διὰ τῶν ὁμμάτων. οὐ γὰρ μόνον ἵνα πράττωμεν ἀλλὰ καὶ μηθὲν[25]μέλλοντες πράττειν τὸ ὄρᾶν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν ἄλλων. αἴτιον δ’ ὅτι μάλιστα ποιεῖ γνωρίζειν ἡμᾶς αὕτη τῶν αἰσθήσεων καὶ πολλὰς δηλοῖ διαφοράς. φύσει μὲν οὖν αἰσθησιν ἔχοντα γίγνεται τὰ ζῷα, ἐκ δὲ ταύτης τοῖς μὲν αὐτῶν οὐκ ἐγγίγνεται μνήμη, τοῖς δ’ ἐγγίγνεται.”, ed. W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1924.

⁵²⁵ *Op.Cit.*, Christine Buci-Glucksmann, “Par un effet de ricochet, le Japon me ramène à ce que les Grecs appelaient *aisthesis*, une théorie de la sensibilité et des sensibles où la beauté est moins un jugement de valeur qu’une faculté de recréer du sens et de l’existence, de susciter ces nouvelles formes de «subjectivation» que voulait Foucault, pour construire une «herméneutique du sujet» ouverte au souci de soi et de l’autre.”, *L’Esthétique de l’éphémère*, p. 20.

fluxo. Se na *Caverna* de Platão o sujeito fica toldado pelas *sombras* (*skiá*) do mundo sensível e o seu olhar físico não consegue orientá-lo para a verdadeira visão das essências, na *Gruta* de Buda, o local onde recebeu a sua Iluminação, as sombras esquivas podem ser a ocasião em que se dá a consciência iluminada. Os japoneses vêem nas sombras um *écran* de possibilidades, de transparências, que ora se mostram ora se escondem.

*E é por essa razão, que em relação à imagem da mimésis do Ocidente grego e na renascença, a cultura japonesa não pára de o confrontar com uma outra tradição: «a visão diferenciada», que não é senão um écran frágil, uma projecção clara ou sombreada. Mas se a imagem é um écran, convém então «garantir aquilo que nesse écran permanece transparente, sem jamais empastar e tornar-se opaco». Sem dúvida porque, ao diferenciar-se da caverna platónica, a sombra de Buda na gruta é «radiosa».*⁵²⁶

Na mesma linha de raciocínio, Merleau-Ponty no seu texto de 1961, *L'oeil et l'esprit*, convoca-nos para a 'visão' e para o olhar sensível, valorizando-o, em vez de ser desprezado como no platonismo, passa a estar reintegrado num corpo sensível. O autor critica, por essa razão, os dualismos platónico e cartesiano e todo o Idealismo que separou o homem da sua corporeidade e desprezou a percepção sensorial. O "solo do mundo sensível" é um dado prévio e não devemos negá-lo com desconfiança como Platão.⁵²⁷ Os pintores, mais até do que os filósofos, conseguem ter uma visão integradora entre a sensibilidade do olhar (a partir de um 'corpo' que é 'meu') e a visão criativa e criadora de mundos. Ao instalar-se no mundo sensível, no meio das coisas, o artista observa o que está à sua volta e faz uma "ruminação do mundo", desprovido de qualquer técnica, a não ser a que sai dos seus olhos e das suas mãos que o impulsionam a ver e pintar a natureza. Segundo Merleau-Ponty, o primado da visão na pintura pode ser transposto para as outras áreas artísticas em geral e, como falávamos acerca de

⁵²⁶*Op.Cit.*, Christine Buci-Glucksmann, "Et c'est pourquoi, à l'image mimésis de l'Occident grec et renaissant, la culture japonaise n'a cessé d'opposer une autre tradition: «la vision différenciée», qui n'est qu'un écran fragile, une projection claire ou ombrée. Mais si l'image est un écran, il convient alors «de veiller à ce que cet écran demeure transparent, sans jamais s'épaissir et devenir opaque». Sans doute parce que, à la différence de la caverne platonicienne, l'ombre de Bouddha dans la grotte est «radieuse».", *L'esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, p. 50.

⁵²⁷Isabel Matos Dias, "Merleau-Ponty propõe-se elaborar uma filosofia concreta, enraizada no corpo e no mundo, que seja expressão ou metamorfose da própria vida. A filosofia será, então, um percurso aberto e inacabado, em contínua transformação e renovação, uma "interrogação continuada", tornando-se o filósofo um "perpétuo principiante". Esta filosofia é gizada num confronto crítico com a "filosofia clássica" abstracta, que se cinde da vida.", "Vestígios do Mundo. Literatura e Filosofia em Merleau-Ponty", *Revista Philosophica* 10, Lisboa, CFUL, 1997, p. 30.

Aristóteles, antes de qualquer teoria filosófica ou técnica artística, a visão implica uma *fé perceptiva* que precede até a reflexão racional e o enunciado de juízos. A tradição filosófica Ocidental, infelizmente, foi-se distanciando dessa percepção primordial, sobretudo o neoplatonismo com a rejeição do corpo e da fisicalidade, acabou por dar lugar a todo o tipo de dicotomias e unilateralidades na História da Filosofia entre sensível/inteligível, corpo/alma, *a priori/a posteriori*, sujeito/objecto, etc. que impedem o enraizamento do homem como *ser-no-mundo*. O retorno ao *mundo-da-vida*, a finalidade da Fenomenologia de Merleau-Ponty, justifica uma reactualização da noção de ‘corpo’ e do ‘sensível’. Como Vladimir Soloviev, Merleau-Ponty não se fica quer pelo lado racionalista quer pelo empirista, sugere uma *filosofia da percepção* onde o sujeito, a consciência e o corpo são vistos fenomenologicamente numa mutualidade. O sujeito sensível mantém com o mundo uma *unidade diferenciada* marcada pela *comunhão* através de um *mapa comum*. Os seus ‘cinco sentidos’ estabelecem essa ligação e a visão coroa essa experiência do real e viabiliza o Encontro. A elevação da visão concretiza-se sobretudo na pintura, que realiza esse contacto mais directo com o mundo. As telas com as suas cores e linhas permitirão recuperar esse encontro com a existência – aqui se compreende a função do artista que deveria ser copiada pelos filósofos. O novo olhar dos impressionistas instaura uma inovadora instância do saber, feita de acordo com outros moldes, como aliás menciona Carlos Couto Sequeira Costa, “Cézanne pensa com/através da pintura, e aí Merleau-Ponty aproxima-se de um pensamento figural ou de uma ‘figuralogia’ (o termo é de Michel Guérin) imanente a um Logos das linhas-cores-volumes, como sublinha. Não se trata de negar a Palavra, mas de pôr o filósofo também a ‘compor’ e a ‘colorir’ com a Palavra, do mesmo modo que importa atender a outras conceptualizações, à cognição plástica e musical.”⁵²⁸

Quando Vladimir Jankélévitch reforça a obra de Claude Monet e percebemos que ele se identifica mais com este pintor, Merleau-Ponty insiste mais no trabalho de Paul Cézanne,⁵²⁹ outro grande artista que nunca chegou propriamente a fazer parte do grupo dos impressionistas, apesar de ter exposto com eles alguns dos seus quadros. O seu trajecto e as suas ideias eram muito singulares no que diz respeito ao tema da *paisagem*. Muitos consideram que Cézanne seria o “Pai do Modernismo”, mas há

⁵²⁸ Carlos Couto Sequeira Costa, “Manifesto o antigo programa de filosofias comparadas”, *Jogos de Estética – Jogos de Guerra, 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Colibri, 2005, p. 31.

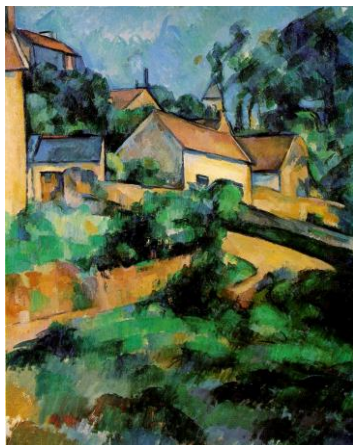
⁵²⁹ Acerca deste tema, consultar a monografia de José Manuel Bettencourt da Câmara, *Do espírito do pintor ao olhar filosófico, Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*, Lisboa, Salamandra, 1996.

artistas tão notáveis, nesta época, que seria injusto nomearmos apenas um pintor. Cada um dos artistas, no princípio do século XX, com o seu ‘ponto de vista’ introduziu algo que mudou a nossa concepção do mundo. Algumas telas, na interpretação dos historiadores de arte, deixavam prever o Cubismo, em Cézanne, que influenciaria Pablo Picasso pela ‘rotatividade’ das perspectivas dos objectos. Se girarmos um cubo sobre o seu próprio eixo, nesse movimento rotativo, diria Edmund Husserl, encontraríamos a *invariável*. A imagem do cubo captado em todas as suas faces, graças à velocidade desse movimento, parece que nos permite abarcar o cubo inteiro. Conhecer um objecto de verdade não se coaduna com uma visão parcial e unilateral, compreende uma imagem do conjunto, mais precisamente a ideia que defendia o *gestaltismo*, que não deixa de ter relação com a Fenomenologia. Quando Picasso compõe os rostos do famoso quadro *Les demoiselles d’Avignon*, de 1907, pinta-os de forma dinâmica a olhar para vários lugares. Mistura e confunde perspectivas que se fastam do mundo estático do pintor confortavelmente sentado a esboçar um retrato. Dir-se-ia que ele caminha enquanto pinta, vai ‘espreitando’ do lado direito, do lado esquerdo, de frente, etc. O pintor move-se e não consegue ficar quieto, delineia uma ‘rotação’ ou uma ‘órbita’ em torno do modelo que deseja desenhar. O que encontram, nele, não é uma “representação do objecto”, mas as “modalidades da representação”.⁵³⁰ Nalgumas composições de Cézanne, em “*Bibemus Quarry*” ocorre a mesma alteração da visão que parece movimentar-se e deslocar-se para ver melhor os elementos sob diferentes prismas. A agitação desmorona inclusive o sentido da *paisagem* tal como era entendida até àquela época. Além de Cézanne, Van Gogh, no seu expressionismo exuberante, parece desmoronar o perspectivismo e ignorar as proporções dos objectos quando na tela famosa, “*La Chambre à Arles*”, pinta o seu pequenino quarto com o mobiliário desestruturado e com dimensões estranhas. A cadeira sobressai observada ‘de cima’, mas a mesa de cabeceira é vista ‘de frente’ e os objectos não parecem concebidos à mesma escala. – O que querará isto dizer? Será que podemos manter a mesma definição inicial da pintura da *paisagem* enquanto ‘visão pessoal e olhar individual’? O que está presente em *Bibemus Quarry* de Cézanne ou em *Le Viaduc à L’Estaque* de Georges Braque?

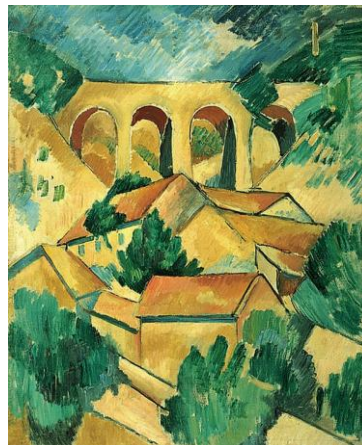
Os trabalhos de Cézanne funcionam quase como a realização artística do pensamento fenomenológico que se desenvolveu mais tarde, uma antecipação do que

⁵³⁰ Andrea Pinotti, “Cubism”, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Hans Rainer Sepp & Lester Embree Editors, NY, Springer, 2010, p. 64.

viria a acontecer na contemporaneidade. Cézanne, Van Gogh e Braque procuram ver as várias ‘faces do cubo’ husserliano, muitos ‘pontos de vista’ acerca de uma mesma situação, e isso nunca seria alcançado pela representação realista ou fotográfica, requer a aceitação da ideia de *movimento* e da ideia da *intencionalidade* (*Intentionalität*) da consciência que está constantemente a visar um estado-de-coisas. Quer seja uma directa influência da Fenomenologia sobre a Arte, quer seja uma mera coincidência de duas realidades paralelas desconectadas, o certo é que podemos encontrar uma certa semelhança de ideias em ambos os movimentos, o fenomenológico e o cubista, que tiveram início entre 1905 e 1915.⁵³¹ Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris imitavam a postura de Paul Cézanne e foram ainda mais longe no sentido de quebrar por completo com a noção de “perspectiva a três dimensões”, ou seja, quebram a noção de “espaço”, apesar de subsistir a noção de “movimento no tempo”.



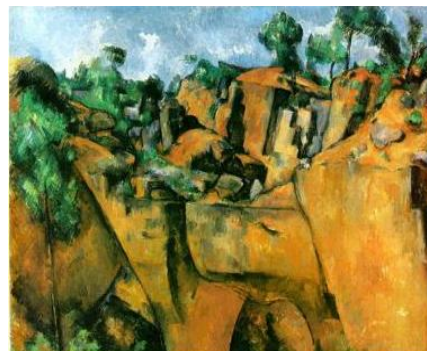
Paul Cézanne
Montgeroult, 1898.



Georges Braque
Viaduc à l'estaque, 1908.



Pablo Picasso
Fábrica de ladrilhos, 1909.



Paul Cézanne
Bibemus Quarry, 1895.

⁵³¹ Randall Slettene, “New ways of seeing the Old: Cubism and Husserlian Phenomenology”, *The European Legacy*, vol. 2., NJ, International Society for the Study of European Ideas Edition, p. 104.

No ensaio de 1945, “*Le doute de Cézanne*”,⁵³² Merleau-Ponty escreve a biografia estética do pintor como um pretexto para explicar o que ele entende filosoficamente como pintura. *O que é a pintura?* O livro dá-nos a conhecer o artista para lá do contexto do Impressionismo, dado que Ponty vê no artista características que o distinguiram dos restantes e que o começam a colocá-lo num patamar superior. A vida nem sempre justifica a obra, embora no caso de Cézanne haja uma intercomunicação, pois ninguém pintaria da maneira como ele pintou, se não houvesse uma vida que lhe servisse de fundamento e que o amadurecesse. A metamorfose da alma do artista é acompanhada pelas suas telas, reflecte-se nelas, por isso nunca é um percurso ingénuo ou meramente ocasional. O sofrimento, que experienciou a primeira pessoa, devido a questões temperamentais de personalidade, derivado de problemas de saúde que o foram abatendo, e a rejeição que ele sentia por parte dos seus amigos e familiares, a falta de apoio e compreensão, fizeram dele um homem *à margem*... O seu *corpo vivido* foi sofrido e essa vivência dolorosa está marcada nos seus quadros.

Em Cézanne, retomando outra vez a questão da visão e da perspectiva na pintura, a *paisagem* não se prende com o *vedutismo* do olhar suave, lírico ou contemplativo, nem com as pinceladas fugitivas dos impressionistas, abre-se-nos uma mente geométrica ocupada com os sólidos, da maneira como o cilindro, a esfera ou o cone se aplicam e são um esquema (*schema*) da natureza.⁵³³ No lugar da perspectiva única e da *veduta* singularizada, dá-se uma *simultaneidade* de perspectivas, por vezes, uma certa desproporcionalidade associada ao seu próprio modo de conceber as coisas. Talvez a sua percepção distorcida fosse, antes de mais, um sintoma do estado de consciência alterado como consequência do seu transtorno esquizofrénico. Mas será que devemos vê-lo como ‘transtorno’? Não será essa a sua originalidade? A de conseguir ver e contemplar o mundo de um outro patamar de inteligibilidade, um novo alinhamento de consciência? Onde está a sanidade e o devaneio do artista? Como criar limites e fronteiras sobre algo que desconhecemos? O certo é que os problemas que, normalmente se designam de psiquiátricos, dotaram muitos artistas de um *talento* especial e Merleau-Ponty foi sensível a este facto. O artista apresenta um dinamismo criativo que o impele para criar algo a partir do nada, do ponto de vista ontológico, algo

⁵³² Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne”, *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

⁵³³ *Op.Cit.*, Gombrich, “Impressionist pictures tendend to be brilliant but messy. Cézanne abhorred messiness. Yet he did not want to return to the academic conventions of drawing and shading to create the illusion of solidity any more than he wanted to return to ‘composed’ landscapes to achieve harmonious designs. (...) Cézanne longued for strong, intense colours as much as he longed for lucid patterns.”, *The Story of Art*, p. 415.

que brota de dentro da sua alma e do seu corpo como ser inteiro e integral. A tese de Merleau-Ponty é a de que corpo participa activamente no trabalho e a *obra-corpo* estão co-presentes na realidade das telas. Como poderíamos sequer pensar na objectividade da paisagem fora da percepção subjectiva do pintor? Em concordância com aquilo que já havíamos analisado, em Simmel, a paisagem possui algo de íntimo e relativo a um único sujeito. Por conseguinte, a percepção que se gera a partir do sensível, do corpo, *do olho e do espírito*, põem de parte a questão de um objecto natural. No fundo, tudo é “impressão” *para alguém...* E Cézanne vivia e pintava a natureza tal como a sentia e como esta se atravessava no seu corpo, sem haver uma separação entre *sujeito-objecto* e *artista-obra*.⁵³⁴ Há uma unidade orgânica e artística indissociável, onde a Natureza e o Ser são uma e a mesma coisa. A paisagem pensa-se na sua alma e o pintor é a consciência dela. As suas telas são, por conseguinte, da cor da terra, do barro, a própria terra e o elemento natural infiltram-se nos pigmentos da tinta, os verdes, os azuis e o amarelo, num *patchwork* diversificado de cores primárias, às quais se juntam as chamadas cores de *natureza-morta*, mas que ao contrário de “morta”, a pintura está cheia de *vitalismo*. A técnica de sobreposições de tinta que era usada pelos impressionistas anteriores, com a tinta espessa atirada com a espátula, davam um aspecto espontâneo e agressivo à tela. Enquanto autodidacta, Cézanne fazia experiências que se afastavam quer do academismo, que detestava, quer dos amigos impressionistas. Muito mais revolucionário, mais chocante e mais anti-convencional, o seu estilo geométrico e analítico não tinha nada a haver com o *sensacionismo* do Impressionismo ou Expressionismo.⁵³⁵ Nesta fusão unitiva não se tentava retratar a natureza de um modo naturalista ou realista, sequer as ‘impressões’ com que se ficou, esboçando essas atmosferas de pinceladas rápidas e fugitivas. Ao contrário de Van Gogh que queria sobretudo ‘expressar’, mesmo que precisasse de recorrer à distorção, Cézanne ainda tinha em conta, no princípio, a noção de perspectiva que nos proporciona uma imagem com sentido de organização e com a preocupação de relacionar correctamente as formas e as cores. Quando pintou diferentes versões do “*Mont de Sainte-Victoire*” em Aix-en-Provence, os seus padrões são muito lúcidos, manifestando a dimensão da profundidade e da distância entre os elementos, na expansão da horizontalidade da imagem que é interrompida pela verticalidade da bela montanha. Com os passar dos anos, os quadros

⁵³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 68 - 69.

⁵³⁵ *Op.Cit.*, Merleau-Ponty, “Cézanne a gagné contre le hasard. Les hommes peuvent gagner aussi, pourvu qu'ils mesurent le risque et la tâche.” (a última frase do “Prefácio” de *Sens et non-sens*).

vão tornar-se mais libertos da tridimensionalidade, mais desfasados da natureza e do real, acabam por virar-se para o Modernismo.



Paul Cézanne, *Mont de Sainte-Victoire*, Aix-en-Provence.

Merleau-Ponty encontra em Cézanne o representante de uma *ontologia do sensível*, do lado carnal e físico da vida que põe de parte a transcendência espiritual e invisível apartada de tudo e de todos. O homem é um sujeito que pertence ao mundo e a fenomenologia da percepção estuda o “aparecer do ser” à consciência, ou nas palavras do ensaísta Jorge Guimarães, do “vulto invisível”⁵³⁶ que aparece no sensível através do desenho e da pintura. Portanto, a arte reconduz-nos à imanência e ao realismo da vida, que presenciamos na *filosofia metaempírica* de Jankélévitch com a sua ontologização da sensibilidade que revaloriza a terra, o mundo-da-vida, a percepção e os cinco sentidos que são o nosso acesso principal às coisas, a maneira como contactamos e somos contactados. Nem Jankélévitch nem Merleau-Ponty rejeitam o *cogito* e a condição subjectiva do sentido, cuja ruptura com as coisas, leva à radical subjectividade pura. A verdadeira *Metaempíria* e a fenomenologia originária da percepção fazem, em conjunto, a síntese destas duas filosofias, a da subjectividade com a objectividade realista, que desesperadamente procuram reconciliar-se no momento do nascimento de uma “*nouvelle ontologie*”.

⁵³⁶ Jorge Guimarães, “Lembro-me ainda de um Cézanne que pintava montanhas, dum Vicent que pintava ciprestes, dum Constable que nos misturava com vacas, dum Lorrain que nos punha a adornar castelos, dum outro Fragonard que nos acompanhava de casais de namorados, de Wateau, de Ruysdael, enfim, dum sem número de pintores que connosco estabeleceram relações harmoniosas. (...) Mas não pensem que foram assim multidão. Lembro-me ainda de um desses pintores que se chamava Matisse, e que sentia o desgosto de não nos poder pintar. Desenhava o símbolo e não a árvore. Nós não somos a árvore. Cada uma de nós é uma árvore, diferente de todas as outras, na sua vida, na sua harmonia, no seu florescimento e naquilo que à falta de melhor me terei de contentar por lhe chamar o VULTO. O VULTO invisível. Não aquilo que chamais de espírito, antes talvez a alma, que é coisa que ninguém sabe o que é.”, *A Árvore*, Lisboa, Edição Rosa Ramos e Nuno Calvet, 1996, p. 58.

III Parte
IMPRESSIONISMO MUSICAL

O Mundo Invisível
Som, Tonalidade e Ritmo

1. O pré-*Impressionismo* do Romantismo Musical

1.1 Vestígios de uma *Estética da Natureza*

No Romantismo alemão, a Filosofia da Natureza (*Naturphilosophie*) que se desenvolvia no pensamento de Schlegel, Schelling e Christopher Oethinger descrevia um *processus* activo do mundo dinamizado por todos os seres vivos, que abrangia um largo espectro, desde o reino mineral ao animal, incluindo as plantas e a vegetação. A reprodução e a geração do seres seguia o ritmo da lei da multiplicação num movimento propulsor e ascensional daquilo que, em *gérmen* ou ainda em potência, se prestava a uma realização efectiva.⁵³⁷ As obras de Nietzsche magnificam este poder da *ordo generativus* que supunha um *instinto* compulsivo, inconsciente e irracional da natureza, cuja fecundidade imanente agita-se num *devir* produtivo que dá origem a todos os seres.⁵³⁸ De acordo com Schelling, a Filosofia da Natureza serve de “modelo de criação” para o artista, que deveria imitar a natureza, a sua *poiésis*, e transpor para o domínio da Estética e Filosofia da Arte aquilo que já estava a ser processado no mundo. O produto natural e a obra estética desencadeiam-se a partir desta *ordo generativus*, que se vai gerando enquanto fenómeno inconsciente no universo, movimento constante que tem necessidade de *vida*, que se afirma como instinto de ser e de existir. A obra que nasce da imaginação do artista é também uma “operação da vida” construída através do “barro” que precisa de ser modelado pelas mãos do homem, a “tela” que aguarda o seu pincel, a “pedra bruta” que aguarda o cinzel do escultor, ou seja, toda a “massa informe” que ainda não foi trabalhada e precisa que o ser humano a complete criativamente.

Este Romantismo mais tardio do final do século XIX, afasta-se da condição subjectiva da arte e vira-se para a “terra” e para as “raízes” da existência. “*A arte vem*

⁵³⁷V.J., “Les romantiques allemands de la *Naturphilosophie*, Schelling en particulier, avaient, nous l’avons vu, combiné et fondu dans leur système en une synthèse originale deux points de vue distincts: celui de l’évolutionnisme et celui du vitalisme.”, *P.D.*, p. 17.

⁵³⁸V.J., “(...) tel est l’*ordo generativus* de Christophe Oethinger, le mouvement ascensional qui suivent à la fois l’intuition de l’artiste et les puissances biologiques de la végétation ; l’une mûrit dans le néant de l’inconscient, se fraie un chemin vers l’expression ; comme Pelléas dans les caves du château, elle tâtonne parmi les pressentiments pour trouver le soupirail au-delà duquel elle sait qu’il y a la plaine, et les fleurs, et les chants, et toutes les cloches de midi ; le germe, d’autre part, travaille dans les profondeurs maternelles du sol où se prépare son avènement à la lumière. C’est pourquoi Novalis appelle la nuit le ‘lieu des révélations’ (*Offenbarungen*): la nature ne va pas de la cause à l’effet mais du possible au réel par une émergence ou éclosion de sa force germinale.”, *NT*, p. 229.

da vida”⁵³⁹ e tenta representar essa exuberância poderosa da vida no objecto artístico. Esta relação entre a natureza e a constituição estética da obra de arte põe de parte a antiga concepção idealista, que entenderia o exercício artístico como um mero resultado da “mente” e da interioridade, sem reconhecer o modo como a natureza concorre para o processo criador. A ousadia da filosofia schellinguiana reside no facto de ter acentuado o “vitalismo” que reúne o elemento formal, presente na “intuição intelectual”, com o elemento vital presente na natureza. Jankélévitch considera que esta unificação do “eu subjectivo” com a “natureza objectiva”, mediante uma *ligação intuitiva*, antecipa já o *intuicionismo* do pensamento de Bergson. O sistema gnosiológico que era considerado por Kant como algo estático, converte-se na filosofia de Schelling, Bergson e Simmel numa combinação dinâmica dos dados revelados da intuição.

Num primeiro momento, a teoria vitalista da arte defendida por Simmel, começa por sensibilizar-nos para a necessidade de uma “síntese vital” entre a *forma* do pensamento e o *conteúdo* empírico, pois a arte deve resultar dessa união entre a ideia do criador com a riqueza sublime dos dados concretos da vida – “*a obra de arte é uma combinação dinâmica de uma forma e de uma matéria, é intermediária entre a subjectividade pura e a pura objectividade*”.⁵⁴⁰ Quando o artista está envolvido na criação, delineia um movimento “centrípeto” que enclausura a obra na sua íntima individualidade espiritual, só que à medida que vai realizando a “síntese vital”, dada a sua vivacidade, faz com que a obra que procede dele, o ultrapasse. As várias manifestações possíveis da Vida, em toda a sua diversificação, escapam-lhe. Parece que, ao mesmo tempo, que a criação se revela e se mostra ao sujeito, protege-se num isolamento e concentra-se numa unidade para si mesma (*Fürsichsein*) que lhe garante coesão e sentido. Por essa razão, a arte não se vê submetida ou rendida ao domínio do criador, impõe-se como realidade autosuficiente (*Selbstgenügsamkeit*) com uma vida própria gerada a partir de si.

(...) *uma obra bela que, sem se dissolver num recuo exagerado nas brumas do númeno inacessível, revela, contudo, uma forte centralização, provoca na nossa consciência mil ‘tensões’ secretas e interioriza-se tanto mais que forma por si mesma um todo mais objectivo.*⁵⁴¹

⁵³⁹V.J., “L’art vient de la vie”, *T.C.*, p. 238.

⁵⁴⁰V.J., “(...) l’oeuvre d’art, combinaison dynamique d’une forme et d’une matière, est intermédiaire entre la subjectivité pure et la pure objectivité.”, *Préface, T.C.*, p. 42.

⁵⁴¹V.J., “(...) une oeuvre belle qui, sans s’effacer par un recul exagéré dans les brumes de l’inaccessible

Essa autosuficiência da obra vem da *forma* do objecto artístico, que é imprescindível para que se possa atribuir uma essência ao objecto. Tomamos aqui *forma* para designar *morphé*. Estamos a referir-mo-nos ao “formato” e à maneira como está configurado para uma função específica, o seu *molde*. Por outras palavras, não pensemos que a *forma* se encontra num grau inferior à *ideia*, pois na Metafísica aristotélica, um ente que não tenha uma *morphé*, não teria uma substância e uma essência específica. Do ponto de vista da arte, uma obra que seja criada sem “formato”, é como se fosse um amontoado amorfo, desconfigurado e desestruturado. Embora o sujeito seja o autor que concebe a *forma* e que a recria conceptualmente, projectando-a num reino ideal, aplica-a a um objecto e não faria sentido haver um conceito sem objecto correspondente, nem o objecto poderia existir sem desempenhar ou ser responsável por um determinado papel, uma função que é designada pelo sujeito. Nestas condições, a obra depende do sujeito, do designer, do arquitecto, do pintor e da actividade criativa que lhe deu origem e, por outro lado, a própria objectividade, característica do objecto, influencia a subjectividade pensante do homem. A questão é que essa “forma criada” pelo *criador* apresenta uma faceta imprevisível, para além do sujeito, que complexifica todo o processo de criação.

*O criador não “descobre” uma pré-existência latente, mas ele “inventa” uma existência nova para, de seguida, a descobrir – mais ainda: ele “cria-a” para, de seguida, inventá-la. Ou melhor, ele cria, inventa e descobre num mesmo acto, de uma genial e incompreensível posição, que faz desencadear uma bola de neve. O elán drástico resolvido, então, pelo facto do próprio mistério do correlato criado e, portanto, autónomo, cortando o nó de górdio e fazendo com que o círculo vicioso se torne na circularidade da “causa sui”. A intuição será a reposição dessa posição, a poesia segunda! Assim, é o Fazer, puro e simples, que é a expressão de tudo: a aporia miraculosamente dissipada, a resposta dada no interior da própria questão...*⁵⁴²

nomène, révèle cependant une forte centralisation, provoque dans notre conscience mille ‘tensions’ secrètes et s’intériorise d’autant plus qu’elle forme par elle-même un tout plus objectif.”, *T.C.*, pp. 44 - 45.

⁵⁴² V.J., “Le créateur ne *découvre* pas une préexistence latente, mais il *invente* une existence nouvelle pour ensuite la découvrir – plus encore: il la *crée* pour ensuite l’inventer; ou mieux, il crée, invente et découvre dans une même acte de géniale et incompréhensible position qui fait ensuit boule de neige. L’élan drastique résout donc par le fait même le mystère du corrélat créé et pourtant autonome, en tranchant le nœud gordien et en faisant que le cercle vicieux devienne la circularité de la *causa sui*. L’intuition sera la reposition de cette position, la poésie seconde! C’est donc le Faire pur et simple qui est le mot de tout: l’aporie miraculeusement dissipée, la réponse dans la question même...”, *P.P.*, p. 202.

Henri Maldiney responderia a esta tensão entre a “*forma formada*” pelo sujeito (*Gestalt*) e a “forma autossuficiente” da obra de arte (*Selbstgenügsamkeit*) referindo que, mais do que afirmarmos a *Gestalt*, deveríamos afirmar a sua *Gestaltung*: A noção de uma “*forma em formação*” que se orienta de acordo com uma autogénese. O movimento de autogeração que é também um auto-movimento do espaço, em constante transformação dele mesmo, não vem do criador. Por assim dizer, a obra não está nas suas mãos, nem é uma exclusividade sua, já que envolve uma *forma autogerada*. E este processo ainda se torna mais complicado quando engloba o espectador, que também ajuda a concluir a criação. O espectador, ao contemplar a obra de arte, tem uma palavra a acrescentar sobre o que experienciou e, dessa maneira, contribui para enriquecê-la. A obra afecta-o nos seus sentidos e na sua alma, como se existisse uma reciprocidade entre o homem e a obra que se espelham e se completam numa relação mútua. Presenciamos, então, uma variedade de relações e de articulações, quer sejam as do criador-obra, do espectador-obra e da obra consigo mesma no seu fechamento individual. Graças ao poder da Vida, o poder de “transgressão” da transcendência de si mesma (*Selbsttranszendanz*) e o poder renovador de geração e autodestruição, a Vida não permite que o *sujeito criador* seja “dono” da obra que se supera numa aura de mistério, de imprevisibilidade e de espontaneidade.

Na perspectiva da música, Jankélévitch considera que Robert Schumann concretiza a “*realização do ideal simmeliano*” de *autossuperação* e de *transgressão*.⁵⁴³ A música do Romantismo prima por ser uma expressão da força da vida, no sentido nietzschiano, do homem ir para lá de si mesmo. A aspiração nostálgica do Absoluto, que reflecte o espírito do *spleen* romântico, ou seja, a busca da *Sehnsucht*, dá ímpeto ao artista que expande o seu *ser finito*, dilatando-o até alcançar uma dimensão *infinita*. Apenas uma *estética vitalista* que se fundamenta na Vida como transcendência contínua da estrutura formal estática e determinada, pode expressar a autenticidade e a liberdade que implica o impulso artístico,⁵⁴⁴ que não consente ser reduzido a um “jogo de sensações” ou ser catalogado como *L’art pour l’art*.⁵⁴⁵ Jankélévitch ouve essa loucura da “transgressão” nas peças musicais de Schumann. A *Selbsttranszendanz*, em Simmel,

⁵⁴³V.J., “(...) la vivante réalisation de l’idéal simmélien.”, *Préface, T.C.*, p. 49.

⁵⁴⁴Simone Zacchini, “2. L’estetica vitalista in Simmel e Schumann”, *L’altra voce del Logos - Filosofia, musica e silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, pp. 36 - 37.

⁵⁴⁵Werner Jung, “Radikaler noch als der Deutsche Idealismus – uns sichtlich beeinflusst von der zeitgenössischen L’art pour l’art Bewegung – vertritt Simmel den Autonomie-Gedanken der Kunst. (...) Das Kunst ist des absolut Andere des Lebens, weil und insofern es Form ist.”, *Georg Simmel – zur Einführung*, Hamburg, Junius Verl, 1990, p. 135.

é um misto de transcendência e auto-superação no momento de criação de uma obra, que no contexto musical, é comparada com a composição do género da *fantasia*. A *fantasia* sugere um estilo de improvisação poético que, a pouco e pouco, liberta-se dos ‘grilhões’ rígidos da estrutura clássica.⁵⁴⁶ O mesmo que falávamos a respeito da *forma em formação*, que está fora do controlo do sujeito, neste caso, fora dos parâmetros musicais habituais. Os compositores românticos deram uma maior ênfase à *fantasia*, mais receptiva ao elemento criativo que se distancia dos cânones clássicos e, por esse motivo, eles rompem a tradição clássica e tomam a *fantasia* como uma espécie de oposição à estrutura da *sonata*, por exemplo de Beethoven.⁵⁴⁷

*Não há senão um absoluto na música de Schumann: É a vida sintética e profunda, subjacente ao mesmo tempo aos conteúdos que electriza e às formas flexíveis onde se encarna provisoriamente; vida ardente na qual sujeito e objecto, ligados entre si por mil correspondências secretas, mil afinidades misteriosas se contraem, por assim dizer, num acto único e simples cuja a inexprimível tonalidade concede ao lirismo schumanniano o seu encanto excepcional e o seu intuitivo frescor.*⁵⁴⁸

Na sua peça *Fantasia em Dó maior Op. 17*, o compositor aconselha logo no início do primeiro andamento, “*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*”, para o intérprete tocá-la de um modo fantástico e apaixonado. Sobressai de imediato a liberdade romântica, que está aqui em causa, levada ao extremo do emocionalismo vertiginoso. A obra que tinha sido publicada numa primeira fase em 1836, é dedicada por Schumann à sua amada Clara Wieck, de quem estava separado.⁵⁴⁹ A dimensão passional deste andamento recorda-nos, em certa medida, o amor

⁵⁴⁶V.J., “Partout où le mot ‘fantaisie’ figur en sous-titre, il annonce un relâchement de la rigueur, une licence, une approximation poétique.”, *NT.*, p. 278.

⁵⁴⁷Charles Rosen, “Sonata form after Beethoven”, *Sonata forms*, New York-London, Norton & Company, 1988, pp. 365 - 408.

⁵⁴⁸V.J., “Il n’y a qu’un absolu dans la musique de Schumann: c’est la vie synthétique et profonde, sous-jacent à la fois aux contenus qu’elle électrise et aux formes flexibles où elle s’incarne provisoirement ; vie ardente dans laquelle sujet et objet, liés entre eux par mille correspondences secrètes, mille affinités mystérieuses se contractent, pour ainsi dire, en un acte unique et simple dont l’inexprimable tonalité donne au lyrisme schumannien son charme exquis et son intuitive fraîcheur.”, *Préface, T.C.*, p. 50.

⁵⁴⁹John Daverio, “But while Schumann subscribed to the notion that music might reflect life, he was equally concerned that it make sense on its own terms – as an autonomous musical entity. This conviction lay behind his often-repeated claim to have added fanciful titles or programmatic inscriptions to his works only *after* the musical text was complete. (...) Thus in Schumann’s compositions art and life continually engage a kind of chemical process of transformation. ‘Biographical’ subjects, ranging from place names to human beings, are converted into ‘aesthetic’ subjects, musical materials, and then back again into more tangible, poetic designations.”, Cap. 4, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*, Oxford University Press, 1997.

impossível e cheio de obstáculos com o qual se deparavam. A segunda edição de 1839, depois de ser sujeita a uma revisão geral, em vez de estar dedicada a Clara, Schumann passa a destiná-la a Franz Liszt, porque considerou que a música era de tal modo majestosa que seria digna de um Rei, como o grande Liszt. O ritmo apressado acelera o nosso coração e força a alma a expandir-se e a sair fora do espaço racional a que está confinada, passa a viver segundo o sentimento desenfreado.



Schumann, *Fantasia em Dó maior*, op. 17.

No Romantismo, a arte musical aparece como um *suspiro*... Suspira nostalgicamente pelo Absoluto e deseja tomar parte neste dinamismo do amor acima de tudo. A *Tragédia da Cultura* ocidental, para Simmel, assenta precisamente no facto da nossa sociedade ter-se cristalizado numa cultura de hábitos arraigados, pouco flexível à *metamorfose* e que impede a expansão do transcendente no imanente. O homem deixa de procurar o Infinito e põe de parte a *autossuperação* que ele acreditava que deveríamos levar a cabo. Infelizmente, o que se deixa cristalizar está morto, perde a seiva e a força propulsora que dispõe as coisas à evolução, por isso a sociedade actual perde o tal *vitalismo* que deve ser sempre preservado. Georg Simmel transpõe para a sua Estética as mesmas críticas que dirige à Cultura. É preciso estarmos atentos à Vida e saber ouvi-la e observá-la. À semelhança do russo Vladimir Soloviev que culpava a

“crise europeia” como consequência dos excessos do Racionalismo, também Simmel concorda que o formalismo kantiano estancou a manifestação da arte no seu excesso ou extravasamento. Por conseguinte, Jankélévitch diz-nos que “*a realidade viva atravessa e ultrapassa todos estes conceitos estreitos e exclusivos que designamos de moralidade, inteligência, religiosidade, arte.*”⁵⁵⁰ Uma nova estética em sintonia com a natureza deve substituir a anterior, mais classicista, seguindo o princípio *A Vida pela Arte e a Arte pela Vida*. A concepção romântica da arte como fruto do *gênio* do artista (*ingenium*) estaria em maior conformidade com o impulso criativo de criação, através da qual a natureza dá as suas regras à arte.⁵⁵¹ O gênio, próximo até da loucura, está na fronteira de uma nova inteligibilidade, para além do certo e do errado, do bem e do mal, mais do lado *selvagem da vida*...

A matriz deste *vitalismo* remete-nos para Nietzsche que no seu texto *Die Geburt der Tragödie* alude a duas realidades, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, que ilustram respectivamente o pólo racional e o pólo vital na sua inter-relação profunda e trágica. *Apolo* aparece-nos como o deus das formas visíveis nas artes plásticas, na beleza e na harmonia das proporções, ao passo que *Dioniso* é o deus da embriaguês, da loucura, do êxtase e das fogosas metamorfoses, personificando o desregramento e a liberdade das formas musicais.⁵⁵² As características de cada um dos deuses vão reflectir-se na música e no teatro: O *apolíneo* sugere uma arquitectura de sons bem organizados, uma expressão de ordem e racionalidade; e o *dionisíaco* sob o símbolo do ditirambo, arrebatava o homem ao máximo das suas faculdades e empurra-o para o êxtase total em frenesim. Apoiado nesta visão da *tragédia*, Simmel sente que somente a alma do *gênio* terá a ousadia de realizar a síntese do aspecto formal com o dinamismo vital original. Na verdade, ele interpreta as facetas de *Apolo* e *Dioniso* em concomitância. Não se trata de exprimir as emoções descontroladas e dionisíacas, mas de imprimi-las nas notas musicais segundo certas normas e preceitos, numa tensão entre a forma musical e aquilo que permanece “des-enformado” ou fora de qualquer forma.

Para os compositores do século XIX, essencialmente os alemães, todos se preocupavam com o “universo” e o conceito de universo. Partia-se do princípio de que a música deveria ser uma *mimesis universal* que revelasse a *natureza dionisíaca* da vida física e, ao mesmo tempo, a *alma apolínea* do compositor, o modo como ele recebe a

⁵⁵⁰V.J., “La réalité vivante traverse et déborde tout ces concepts étroits et exclusifs qu’on appelle moralité, intelligence, religiosité, art.”, *Préface, T.C.*, p. 55.

⁵⁵¹Immanuel Kant, § 46, *Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

⁵⁵²Friedrich Nietzsche, Cap. 2, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart, Alfred Kroener, 1964.

natureza dentro de si, como a configura intelectualmente no seu interior. O sentido que se atribuíra ao universo não apontava somente para uma contemplação abstracta e transcendente das suas propriedades, o que Kant descrevia enquanto o *sublime matemático*, procurava compreender o lugar do homem e a sua integração num esquema cósmico. A filosofia romântica que caminhava lado a lado com um certo Paganismo esotérico, via na figura do deus *Pã* um símbolo daquele “homem-bicho”, que assegurava a ligação do indivíduo com o corpo e com a natureza física, enraizava-o na vida terrena e, portanto, integrava-o no universo. Metade homem e metade animal, *Pã* é um ser ambivalente simbolizado por um *homem-bode* com uma correspondência astrológica ao signo de *Capricórnio*, regido pelo elemento “terra” e pelo planeta *Saturno*, que iniciava o seu ciclo a partir do Solstício de Inverno no hemisfério norte. Esta entidade poderia ter inúmeras imagens, além do Bode, a cabra montanhesa, o *Sátiro* rodeado de ninfas, o *Fauno* casado com a deusa *Fauna* (termo que, por coincidência, usamos para designar a vida animal numa determinada região), o homem com cabeça de *burro* numa alusão a *Midsummer’s Night Dream* de William Shakespeare... São recorrentes os mitos e histórias que decorrem na floresta povoada de sátiros, ninfas, fadas e outros seres encantados. Nelas, a vida humana e a vida animal misturavam-se, tanto o homem reflectia comportamentos animais, como os próprios animais personificavam sentimentos humanos.



Mendelssohn, Scherzo, *Ein Sommernachtstraum*.

O compositor Felix Mendelssohn compôs a abertura de um concerto *Ein Sommernachtstraum*, Op. 21, pensando na atmosfera cômica e romântica do *Sonho de uma noite de Verão*. O formidável e virtuosístico *Scherzo* para piano faz soar os ventos e as aragens dos *zéfiro*s numa sensação leve e esvoaçante como as brincadeiras, amores

e desamores entre os deuses representados, por exemplo, nos quadros de Heinrich Fuseli. Outro compositor, o músico César Franck sensível a esta atmosfera nocturna, perspectivou o *locus horrendus* romântico no seu lado mágico e arrepiante. Ao contrário da “noite” de Mendelssohn iluminada pelas danças alegres dos *zéfiros*, em Franck, escutamos ventos da tempestade na sua obra para piano e orquestra *Les Djinns*. Tal como o nome sugere, Franck considera que a Noite é propícia ao despertar dos espíritos malignos que acompanham a ventania, os *djinns*, que habitam interiormente a alma do homem e exteriormente a força selvática da natureza. Ao pôr-do-sol, as forças incontrolláveis tomam forma demoníaca e desorganizam a estrutura e a métrica do Dia. A escuridão confunde as coisas e os seres que se deixam emaranhar pela tempestade, num êxtase descontrolado e furioso como podemos pressentir no dramatismo dos diversos *crescendos* e *diminuendos*. A composição feita a partir dos versos de Victor Hugo no texto *Les Orientales*, levou à orquestração deste “poema sinfónico” em 1885, e este mesmo texto seria motivo de inspiração para Franz Liszt quando trabalhava *C’est qu’on entend sur la montagne*.



César Franck, *Les Djinns*, Poema Sinfónico (versão para dois pianos).

Como sabemos, os compositores românticos não davam à Noite um sentido pejorativo, a escuridão escondia uma espiritualidade e mesmo os terríveis *djins* de Franck, podiam até ter uma faceta favorável. De acordo com o folclore árabe e islâmico, *djinn* refere-se antes à incorporação de um *anjo*. É um *espírito*, não sabemos se é bom ou mau, tanto pode ser o *gênio* da lâmpada de Aladino, um espírito sábio e irreverente, ou a voz criativa que soa no íntimo da alma e que nos dá instruções e conselhos... Quer seja o “gênio maligno” (que atormentava Descartes) ou o *daimon* (que aconselhava Sócrates nas suas reflexões), a entidade que nos surpreende de “noite” revela, no entanto, alguma coisa que nos amedronta. O pensamento prende-se com ideias obsessivas que nos retiram toda tranquilidade e, devido a esta inquietação, o comodismo da *mediania* racional sente-se desafiado a travar este “combate espiritual” de forças interiores contraditórias e inconciliáveis. Nesta senda nocturna, as forças telúricas de *Pã* e toda a mitologia dos *deuses da terra* prestam culto ao corpo e à sensualidade sem a repressão da moralidade, sentem que a vida selvagem e natural, alheia à conotação negativa atribuída a essas forças, é saudável e positivamente feliz. A vida na sua completude traz alegria, uma sensação de preenchimento e o nosso medo vem, no fundo, do receio de *vivermos a vida* em total liberdade.

*Pã, deus da totalidade, ou seja, universalidade ecuménica das criaturas (...) o deus-totalidade representa esse silêncio sobrenatural do meio-dia siciliano, e Scheling diz-nos que o Ruído é o seu filho: já que no grandioso silêncio, que se estende sobre as planícies, há um elemento de angústia. Rodeado pelo cortejo dos faunos e de todas as divindades pânicas, o deus chifrudo, peludo, com pés de cabra, habita a vasta paz dos campos, mas ele é também a causa de todos esses terrores misteriosos, que nós designamos justamente de pânicos, e que não têm nunca uma causa particular, sendo provocados por um princípio invisível, imemorial e geral da natureza. O silêncio do deus rústico atinge o seu apogeu perto do meio-dia, por isso, não devemos perturbá-lo. Enquanto Pã faz a sua sesta, os pastores de Teócrito receiam tocar as suas flautas.*⁵⁵³

⁵⁵³ V.J., “(...) Pan, dieu de la totalité, c’est-à-dire universalité œcuménique, des créatures. (...) le dieu-totalité représente ce silence surnaturel de midi sicilien, et Scheling dit que le Vacarme est son fils: car dans le grandiose silence épanché sur les plaines il y a un élément d’angoisse; entouré du cortège des faunes et de toutes les divinités paniques, le dieu cornu, velu, chèvre-pied habite la vaste paix des campagnes, mais il est aussi la cause de ces terreurs mystérieuses qu’on appelle justement les paniques et qui n’ont jamais de cause particulière, étant provoquées par le principe invisible, immémorial et général de la nature. Le silence du dieu rustique atteint son apogée vers le midi. Alors il ne faut pas le troubler. Lorsque Pan fait sa sieste, les pasteurs de Théocrite ont peur de souffler dans leurs flûtes.”, *D.M.*, p. 73; p. 83.



Maximilian Lenz, *A música de Pã*, 1928.

O Romantismo e o seu Neo-Paganismo recuperaram *Pã* e dignificam-no, em parte, retirando-lhe o lado obscuro que normalmente se associa ao bode, símbolo da Magia Negra e da Bruxaria como vemos nos quadros *góticos* de Francisco de Goya. O ocultista e cabalista francês, cujo pseudónimo Éliphas Lévi se tornou conhecido nas escolas iniciáticas, escreveu *Dogme et rituel de la haute magie* em 1854, onde relaciona aspectos das antigas Religiões dos Mistérios com a Kaballah judaica e recorre a uma nova interpretação da simbologia do deus *Pã*. O “*Bode de Mendes*” ou *Baphomet* é a entidade que liga o Céu e a Terra e que nos transmite um tipo de conhecimento que vem por meio de uma *iniciação*. O ser humano no seu esforço de se querer igualar aos deuses imortais teria esquecido a sua natureza física e terrena, teria ignorado que a dimensão do Sagrado também se dá na matéria. Não fará sentido fugirmos ou reprimirmos aquilo que é *humano, demasiado humano*, para usarmos a expressão de Nietzsche, mas entrar em comunhão com a ordem vital e integrar a espiritualidade num corpo vivido. *Baphomet* era um símbolo fálico masculino que coexistia com o feminino, já que o bode possuía também belos seios, como se o ocultista nos dissesse que a união entre o Céu e a Terra pressupunha o contacto da energia masculina com a feminina.

A mesma concepção dualista entre “macho e fêmea” existia na lenda russa de *Péter e Févronia*, que alude ao *Andrógino* ou *Hermafrodita* de Platão patente na *dualidade* do casal amoroso, que ascendia para a vida eterna através dessa complementaridade. O amor não se pode experienciar no homem sozinho consigo mesmo, mas através dos *outros* e em comunidade. O *amor ao próximo* nos aproximaria do amor de Deus. Deste modo, a Ortodoxia demonstra-nos que o Cristianismo não é um platonismo centrado num Cristo-Deus, outrossim um Cristo-Deus-Homem que vive o

seu lado divino e humano em toda a sua profundidade nas suas relações interpessoais de amizade. Se Cristo se fez homem, a nossa *salvação* passa pelo corpo e dentro de um corpo que se transforma e se ergue para a Transcendência. A pequenez da mente humana é que nos dificulta a compreensão da natureza de Cristo, verdadeiro Homem e Deus. Teixeira de Pascoaes chega a baptizá-lo de “*Cristo-Pã*” no texto de 1903, *Jesus e Pã*, para chamar à atenção a sua dupla natureza. A Pessoa de Jesus não estimula a dicotomia entre as duas dimensões, fá-las coincidir *no aqui e no agora*. Com toda a pertinência, Pascoaes sente a necessidade de conciliar o corpo e a alma, o Paganismo e o Cristianismo, numa síntese gnóstica, que realiza através dos seus versos antinómicos.

Quando se fala de Amor mais rapidamente vêmo-lo acima de nós, num reino ideal fora deste mundo e esquecemo-nos que, através da *graça*, o amor se torna imanente e *está no meio de nós*. No entanto, o Amor é sempre uma natureza *sublime* (*sublimis*) e tende a elevar-se, a suspender-se no ar e a levitar... Na sua obra estética, *Kritik der Urteilkraft*, Kant nomeia o *Sublime* (*Erhabene*) enquanto categoria estética a partir da beleza selvagem que encontramos no mundo natural. Ele não fala de amor, de transcendência ou de inefabilidade, mas percebe que o termo “belo” usado nos juízos de gosto, não se adequa ao movimento transformador da Criação da vida. “Sublime” reflecte-a melhor, em conformidade com o poder abrupto deste mistério do universo que não conseguimos compreender, dominar e manipular. Só a *sublimidade* pode apontar para o que desconhecemos e para o que nos transborda. Tendo em consideração que, do ponto de vista matemático, a Geometria e a série dos números alarga-se num infinito de números e planos, a ideia de *Infinito* surge na nossa mente, antes de mais, como uma realidade platónica e matemática. Neste ponto, Kant clarificava com a sua coerência, que as realidades matemáticas prestam-se a serem raciocinadas e provocam em nós essa admiração por um *sublime matemático*. Mas na *avaliação estética*, diria Kant, o *Sublime* implica a criação de um juízo estético que precisa de ter um limite máximo e uma medida absoluta. Não se pode falar aqui de um *infinitamente belo* ou *infinitamente grande*, mas de uma tentativa de *síntese* do infinito. O juízo tenta exprimir aquilo que é absolutamente grande, segundo o qual nada de maior se poderá encontrar subjetivamente. E, dessa maneira, se posiciona o homem frente ao seu limite perante o que é *ilimitado*. Com efeito, o juízo incentiva uma transformação na mente do sujeito, porque obriga-o a deparar-se com a imensidade da Vida e com aquilo que é incomensurável na infinitude da Natureza. Em relação ao *sublime matemático* (*mathematisch Erhabene*) que é estático e abstracto, apresenta-se-nos aquilo que Kant

designou de *sublime dinâmico* (*dynamisch Erhabene*). Este dinamismo é a Vida da natureza, que nos faz tomar consciência da nossa insignificância e finitude frente ao desencadeamento das suas forças naturais personificadas em fenómenos terríveis, ciclones, tempestades, terremotos, a fúria dos vulcões, entre outros... que são uma “explosão vitalista” de um poder e de uma força descomunal. Enquanto que a Matemática apela à nossa razão apoiada em raciocínios lógicos, a Estética assenta na disposição dinâmica da *faculdade da imaginação* ligada às emoções e ao prazer, àquilo que nos agrada e deslumbra ou também aquilo que nos assusta e que provoca uma determinada reacção, enfim, que não nos deixa indiferentes.

É como se as filosofias do Vitalismo, seguindo as pegadas de Kant, quisessem unir o aspecto formal do conhecimento matemático com a imaginação e a emoção estética. A relação com o objecto estético indicaria uma *síntese do racional e emocional*, de *Apolo e Dioniso*, do *objectivo e subjectivo*. Nas composições românticas de Robert Schumann, sobretudo em *Waldszenen – Cenas da Floresta* Op. 82, a tensão entre razão e emoção, realidade espiritual e realidade carnal, sob a presença de Pã no bosque, sobressaiem de imediato. A “floresta” ou o cenário romântico do “bosque” são locais que se prestam à manifestação do *Sublime* que inquieta o homem indefeso que se atreve a caminhar na espessura do arvoredo. O conjunto de peças musicais, totalmente em sintonia com este *espírito da natureza*, retratam o aspecto *externo e interno* da ideia de Natureza no Romantismo. A alma do homem, a sua interioridade e religiosidade, estavam dependentes da exterioridade da natureza. Já no Paganismo se veneravam estes locais como espaços de *teofania*, o “berço da vida”, que se gerava na seiva e nas raízes das árvores que crescem direitinhas ao céu, apontadas para a eternidade. Os *xamãs* e os antigos povos celtas, dado o seu carácter matricial, sentiam que as “árvores” e as “clareiras” conjugavam forças dentro de si mesmas, templos abertos aos homens que se sentiam protegidos e abrigados pela Mãe-Natureza que lhes poderia oferecer poderes, força, saúde e imortalidade.⁵⁵⁴

Ao encenar uma história com vários acontecimentos, Schumann captura várias *paisagens* em pequenos episódios que se desenrolam numa floresta: o 1.º andamento *Eintritt* (Entrada); 2.º *Jäger auf der Lauer* (Caçadores em vigia); 3.º *Einsame Blumen*

⁵⁵⁴ V.J., “Car comme tout est lié sympathiquement à l’intérieur du macrocosme et à l’intérieur de l’âme, ainsi l’âme découvre de soi aux choses une foule de liens nouveaux, des sympathies entre les sympathies; tous les bruits de l’univers trouvent leur écho dans la conscience, et inversement la conscience recouvre son pouvoir magique sur les bêtes, les fleurs et les métaux; (...) Ainsi l’âme romantique n’est plus isolée dans le monde: en revenant aux nains et aux esprits de la terre, elle a guéri la solitude où trois siècles de civilisation classique avaient laissé le romantisme français.”, *NT.*, pp. 266 - 267.

(Flores solitárias); 4.º *Verrufene Stelle* (Local de má reputação); 5.º *Freundliche Landschaft* (Paisagem amigável); 6.º *Herberge* (Albergue); 7.º *Vogel als Prophet* (Pássaro Profeta); 8.º *Jagdlied* (Canção da Caça) e 9.º *Abschied* (Despedida). Este ciclo incorpora o simbolismo tradicional germânico em *Jäger auf der Lauer* e *Jagdlied* com evocações da corneta dos caçadores (*waldhorn*) a cavalgar pela floresta adentro e aventurando-se no desconhecido. O célebre andamento *Vogel als Prophet* ilustra o vôo enigmático de uma ave por entre os ramos das árvores, claramente subentendido nos movimentos ondulantes dos arcos na partitura. E o belo chilrear que nos encanta, *Langsam, sehr zart* (*lento dolcissimo*) aparece de uma forma misteriosa e suave, entrecruzado com as pausas, aqueles silêncios que fazem respirar harmoniosamente o fraseado e que são como o *sopro vital* da natureza...

Schumann tenta imitar os sons da vida, dar voz às plantas e aos animais, algo que será desenvolvido pelos impressionistas franceses de uma maneira ainda mais subtil e inovadora. Por detrás desta mudança de paradigma estético, que já não está centrado no sujeito, encontra-se a noção de *fragmento*, a possibilidade do compositor acolher “momentos” ou “estados de consciência” do homem envolvido pela floresta, “cenas” ou “instantes” que estão sucessivamente à acontecer em continuidade com o mundo. O sujeito já não é apenas ele mesmo, fechado em si, encontra-se aberto à diversidade dos *outros*, observa o mundo vegetal preenchido por variadas formas de vida. Logo, a natureza humana só tem sentido quando inter-relacionada com o meio ambiente e, de algum modo, sentimos em Schumann o nascimento de uma consciência realista e naturalista, de uma ecologia e de uma *música da paisagem*.

É com a escrita em *fragmentos* que Novalis e os irmãos Schlegel inauguraram o Romantismo alemão no primeiro número da revista *Athenäum*, editada de 1798 a 1800. Este primeiro número foi reservado à poesia de Novalis cujo *fragmento* se assumia como forma privilegiada de expressão. Se algo está “fragmentado”, numa primeira análise, vemos que foi retirado ou separado do “todo” a que pertence, quer isto dizer que a unidade de sentido, que se condensa num verso ou numa frase, remete-nos para um fundo inacabado e incompleto que caracteriza com o contínuo *dever* do próprio homem. A própria constituição do *fragmento* aproxima-o dos *aforismos* da filosofia de Heraclito pelo seu aspecto oracular e sibilino, como ouvimos também neste breve ‘fragmento’ de Schumann do *pássaro profeta*...



Schumann, Waldszenen, Op. 82.

O intimismo de Schumann é comparável, em várias ocasiões, à alma poética de Joseph von Eichendorff. Havia um entrosamento especial entre os dois artistas, uma troca de ideais que se sente bem quando lemos o texto de 1826, *Aus dem Leben eines Taugenichts*. A finalidade da obra, para Eichendorff, seria descrever a longa expedição de um jovem à procura de si próprio através das viagens que vai fazendo. O rapaz que era um autêntico *bon vivant*, irresponsável e sem objectivos, é expulso da casa do pai para que dê um rumo à vida. Ele estava perdido e não tinha interesse pela vida da terra ou por qualquer trabalho onde tivesse de se enquadrar nas regras da burguesia. Depois de muitas aventuras e tendo a natureza como um importante pano de fundo, encontra a sua amada, e por causa do amor que os une, ele acaba por submeter-se às normas impostas pela sociedade. Esta história quase que poderia ser o espelho da vida de Schumann e do seu romance com Clara Wieck. O conjunto de obras *Liederkreis* seria composto, lado a lado, com a sua leitura dos poemas de Eichendorff revelando sempre esta articulação entre a alma do sujeito, o seu cântico de amor e a natureza que o acompanha subjacente a toda a cena amorosa. Uma vibração psicológica intensa de estados emocionais intercalada com personificações da Natureza emergem na poesia e na música de ambos. O anseio (*Verlangen*) pela fantasia, pela natureza e o sentimento de melancolia norteiam o caminho do homem romântico, permeado pelos mistérios da natureza, pela força da vida e de Deus com os quais o sujeito se confronta ao longo das suas veredas confusas, onde todos os detalhes da paisagem têm uma explicação, às vezes até uma premonição com significados obscuros e recônditos.

Nos *Liederkreis* e *Waldszenen* não se chega a formar propriamente um retrato da Natureza abstraído do sujeito, como acontecerá no Impressionismo posterior, que deixa apenas o cântico da paisagem expressar-se na sua total vivacidade. Por ora, o sujeito está presente e fala connosco, sem se anular por completo, e as peças musicais funcionam como um *monólogo interior* de uma jornada pelos bosques, uma espécie de memória nostálgica desse passeio e daquilo que se experimentou. A paisagem depende, no fundo, de um *narrador* que nos mostra o seu trajecto e o modo como se deixou *afectar* segundo o seu ponto de vista pessoal. Os sons da natureza parecem-nos muitos próximos, impressos na partitura musical, e muito longínquos, referindo-se a uma memória passada que ficou para trás. Isso está bem patente no último andamento de *Waldszenen* intitulado *Abschied* com a sua saudosa despedida.



Schumann, *Bunte Blätter* op. 99.

Outras obras de Schumann, *Bunte Blätter Op. 99*, *Blumenstück Op. 19*, *Pappillons*, criam esta visão ecológica da natureza exterior aliada ao emocionalismo interno do sujeito. As “folhas coloridas”, as “flores” e as “borboletas” comunicam com artista, sussurram-lhe ao ouvido e ganham vida dentro das suas composições. Trata-se de uma poesia musical e floral, cujo palco é o meio-ambiente, as folhas e as flores servem de pretexto para exprimir as sensações e os sentimentos muito particulares e secretos. Vemos que a tónica não está na natureza em si, mas na ligação que mantém com a alma. É a alma que está em causa, o reflexo dos seus *humores*, o modo como a realidade concreta pode espelhar a vida íntima e haver, então, uma correspondência entre o *interior* e o *exterior* (“*mit Innigkeit*” anota Schumann).

A noção romântica de *Witz* aparece associada à poesia e ao *fragmento* e dá-nos a entender o valor da “atmosfera” ou do “estado de espírito” do indivíduo na composição de uma obra que acusa a presença de um *Humor* que irrompe a partir de um texto literário ou musical. Quando falamos de humor, na música, devemos considerar que não é sinónimo de peças bem humoradas ou alegres, por exemplo os *Humoreske Op. 20*, são partituras que promovem a ambiência própria da alma, o seu espaço interno. O *Witz* quebra o silêncio como um relâmpago que faísca a sua electricidade no céu nocturno pela ardência de um pensamento perspicaz e certo, uma agudeza e “presença de espírito” que se concentra numa rede de relações, de correspondências e sincronicidades.

Dentro deste espírito vitalista, o poeta francês Victor Hugo partilha com Georg Simmel esta apreciação romântica da paisagem que ouvimos em Schumann. Ambos visitaram os Alpes suíços e essa visão admirável produziu na alma sensível do poeta o mesmo efeito que se encontraria na obra do filósofo. A verticalidade e a vastidão dos Alpes transmitem-lhes a sensação do *sublime* suscitado pela natureza mais selvagem e pela imagem das montanhas que roçam os céus. Há qualquer coisa de metafísico e de místico nessa paisagem tão bela, que consegue converter o homem às “*santas potências da matéria*”, diria Teilhard de Chardin, e que marcaria os percursos do poeta e do filósofo através de uma *iniciação à vida*. Em *Les Contemplations* de 1856, Victor Hugo conjuga o lirismo amoroso da *alma do poeta* com a *alma da natureza*, especialmente pela sua ligação às árvores, testemunhas e confidentes do seu mundo interior. O refúgio na floresta acaba por nos consolar e apaziguar a decepção em relação à vida complexa em sociedade. Daí referir “*Árvores, vós me haveis visto fugir do homem e procurar Deus!*”, sendo esse o seu principal anseio de retorno ao divino pela *via do vitalismo*. O Romantismo alemão e francês reconciliavam, neste aspecto, o homem com o mundo pela sensação de fusão do seu estado de espírito com as coisas, num *animismo vitalista* ou num *Cristianismo panteísta*.

Arbres de la forêt, vous connaissez mon âme! (...)
Vous me connaissez, vous! – Vous m’avez vu souvent,
Seul dans vos profondeurs, regardant et rêvant.
Vous le savez, la pierre où court un scarabée,
Une humble goutte d’eau de fleur en fleur tombée,
Un nuage, un oiseau, m’occupent tout un jour.
La contemplation m’emplit le coeur d’amour. (...)

*Attentif à vos bruits qui parlent tous un peu,
Arbres, vous m'avez vu fuir l'homme et chercher Dieu!*⁵⁵⁵

O pré-Impressionismo que se ia delineando em Schumann emergia também nas composições de Liszt, ao mesmo tempo que descobria dentro de si próprio a *vocação franciscana*. Em 1855, a sua grande viagem pela Europa, uma das suas muitas viagens, levou-o à Suíça que parecia ser o destino dos *amantes da natureza*: Victor Hugo, Franz Liszt, Georg Simmel partilhavam um denominador comum que era o desejo de viver e amar a Vida. Estes peregrinos profanos dos “lugares santos” da paisagem juntavam-se a uma longa fileira de “viajantes”, Chateaubriand, Lamartine, Stendhal, Gauthier, Nerval e Taine....⁵⁵⁶ Dentro da sua colectânea *Années de Pèlerinage*,⁵⁵⁷ um grupo de peças compostas precisamente na decorrência da sua passagem pelos Alpes em 1830, “*Première année: Suisse*”, verificamos a “simbiose” entre os versos dos autores que ele apreciava, as peças que ele concebia na sua imaginação e a paisagem alpina.

Liszt possuía esta capacidade notória de transcrever e passar para a partitura as obras literárias, como um bom actor, dramatizava os “estados de alma” das personagens, bem como respondia emocionalmente aos apelos da natureza. Bastará ouvirmos *Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann* e na última parte de “*Troisième année*”, *Le Jeux D'eaux a la Villa d'Este*. Muitos aspectos da sua composição baseavam-se em elementos ‘extra-musicais’, que ele incluía na sua música, e que possibilitavam um diálogo em aberto com a Literatura e com a Filosofia da Natureza.

Reminiscente da vida de Hugo na sua adesão aos mais exaltados ideais, a existência de Liszt não é outra coisa senão uma arriscada travessia cruzada por tempestades e relâmpagos, mas iluminada do princípio ao fim pelo fulgor do seu génio e da sua obra. – “A minha profissão é desencadear tempestades” – costumava dizer. No registo de um hotel inscreveu-se da seguinte maneira: Nome: Franz Liszt, Ofício: Músico-Filósofo, Lugar de origem: as dúvidas, Destino final: a Verdade. A auto-denominação de filósofo não tem nada de pretensioso, se consideramos

⁵⁵⁵Victor Hugo, “*Árvores da floresta, vós conheci a minha alma! / (...) Só, nas vossas profundezas, contemplando e sonhando. / Vós o sabeis, a pedra onde corre um escaravelho, / Uma humilde gota de água, de flor em flor, tombada, / Uma nuvem, um pássaro, ocupam-me todo um dia. / A contemplação enche-me o coração de amor. / (...) Atento a vossos ruídos que falam todos um pouco, / Árvores, vistes-me fugir do homem e procurar Deus!*”, “Aux Arbres”, *Contemplations*. Louis Aguetant, Victor Hugo: *poète de la nature*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁵⁵⁶V.J., *I.N.*, p. 344.

⁵⁵⁷V.J., “D'ailleurs l'intention même du pèlerin et du pèlerinage, même quand il ne s'agit pas de la terre natale, est de revenir aux sources, que ces sources soient, comme en Italie, les origines de la civilisation occidentale ou, comme en Suisse, la nature primitive.”, *I.N.* p. 344.

que Dante, Milton, Shakespeare, Goethe e Lamartine – além da Bíblia – acompanharam-no toda a vida como leituras de cabeceira. Eles nutriram a sua fé e a sua irrenunciável vocação literária. Inferno e Paraíso não eram para ele mais do que tópicos comuns: saltava de um a outro com a facilidade de um acrobata experiente, e se instalava em qualquer um deles como um ‘habitué’ (...) Desdenhava olímpicamente os meios-terms e a moral burguesa do recato e da mesura. A sua vida, como a sua música, pendia constantemente entre “o lamento e a apoteose” (Tasso), entre os descensos infernais e a aspiração à luz. A luz, sim, essa que aos cinquenta e seis anos de idade levou-o a tomar os hábitos, a converter-se “o abade Liszt”. Franciscano e cigano – como se chamava a si mesmo. Da ostentação ao ascetismo e à simplicidade monacal. Uma teia de contradições irreconciliáveis que não encontrarão o repouso e a síntese.⁵⁵⁸



Franz Liszt, *Le Jeux D'eaux a la Villa d'Este*.

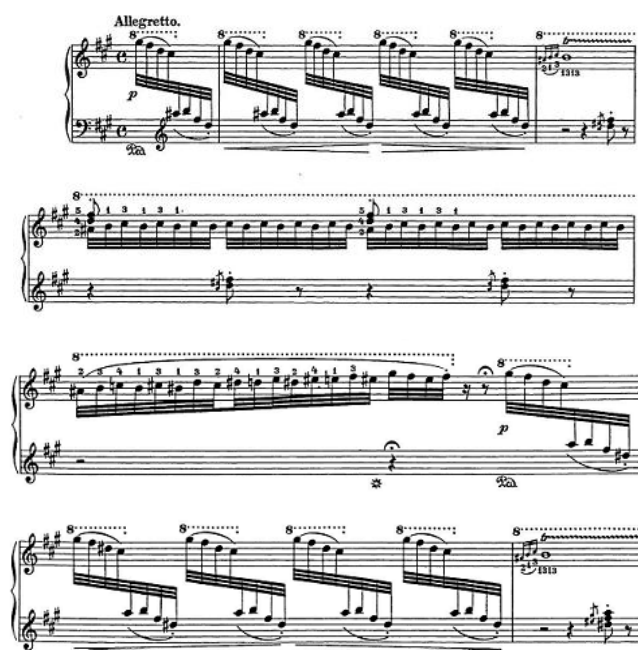
⁵⁵⁸Jacques Sagot, “Reminiscente de la vida de Hugo en su adhesión a los más exaltados ideales, la existencia de Liszt no es otra cosa que una arriscada travesía surcada por borrascas y relámpagos, pero iluminada de principio a fin por el fulgor de su genio y de su obra. “Mi profesión es desatar tormentas” – solía a decir. Y en el registro de un hotel se inscribió de la siguiente manera: “Nombre: Franz Liszt. Oficio: Músico-Filósofo. Lugar de procedencia: las dudas. Destino final: la Verdad”. La auto-denominación de filósofo no tiene nada de pretenciosa, si consideramos que Dante, Milton, Shakespeare, Goethe y Lamartine – además de la Biblia – lo acompañaron toda la vida como lecturas de cabecera. Ellos nutrieron su fe y su irrenunciable vocación literaria. Inferno y Paraíso no eran para él más que tópicos comunes: saltaba de uno a outro con la facilidad de un avezado acróbata, y se instalaba en cualquiera de ellos como un ‘habitué’ (...) Desdeñaba olímpicamente los términos medios y la moral burguesa del recato y la mesura. Su vida, como su música misma, pendulaba constantemente entre “el lamento y la apoteosis” (Tasso), entre los descensos infernales y la aspiración a la luz. La luz, sí, esa que a los cinquenta y seis años de edad lo llevó a colgarse los hábitos, a convertirse en “el abate Liszt”. Franciscano y gitano – como se llamaba a sí mismo. Del fasto al ascetismo y la simplicidad monacal. Una urdimbre de contradicciones irreconciliables que no encontraron el reposo y la síntesis.”, *El Gozo de la Música*, EUNED, 2009, pp. 164-166.

Depois de uma vida cheia de romances, escândalos e aventuras passionais, aquando da “crise da meia-idade” em 1865, relata-nos o investigador Jacques Sagot, Liszt sente o chamamento para o sacerdócio e ingressa na vida religiosa em Roma. Uma verdadeira declaração de amor a Deus e à Natureza que iria acentuar ainda mais as temáticas religiosas no seu trabalho artístico. Segundo ele, Deus é o artista por excelência e toda a natureza a sua obra-prima! O Abade Liszt seguia a orientação do seu “mestre espiritual” de devoção, São Francisco de Assis, na sua amizade pela natureza e por todas as criaturas. As *Laudes Creaturarum* ensinam-nos a respeitar cada uma delas, entoando este hino matinal que nos acorda para a vida e para o valor magnífico da Criação. Os “quatro elementos”, o Sol, a Lua e as Estrelas, o Vento, a Água, o Fogo e a Terra são celebrados conjuntamente com o Senhor. Sem dúvida que há uma sensibilidade no Franciscanismo pela natureza, em vez de colocar o sujeito no centro do universo, ele fica envolvido e integrado no meio ambiente.

*Louvado sejas, ó meu Senhor, com todas as tuas criaturas,
especialmente o meu senhor irmão Sol,
o qual faz o dia e por ele nos alumias. (...)
Louvado sejas, ó meu Senhor, pela irmã Lua e as Estrelas:
no céu as acendeste, claras, e preciosas e belas.
Louvado sejas, ó meu Senhor, pelo irmão Vento
e pelo Ar, e Nuvens, e Sereno, e todo o tempo,
por quem dás às tuas criaturas o sustento.
Louvado sejas, ó meu Senhor, pela irmã Água,
que é tão útil e humilde, e preciosa e casta.
Louvado sejas, ó meu Senhor, pelo irmão Fogo,
pelo qual alumias a noite:
e ele é belo, e jucundo, e robusto e forte.
Louvado sejas, ó meu Senhor, pela nossa irmã a mãe Terra,
que nos sustenta e governa, e produz variados frutos,
com flores coloridas, e verduras.⁵⁵⁹*

⁵⁵⁹ S. Francisco de Assis, “Laudato sie, mi' Signore cum tucte le Tue creature, / spetialmente messor lo frate Sole, / lo qual è iorno, et allumeni noi per lui. (...) Laudato si', mi Signore, per sora Luna e le stelle: in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle./ Laudato si', mi' Signore, per frate Vento/et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,/ per lo quale, a le Tue creature dàì sustentamento. / Laudato si', mi' Signore, per sor Aqua, / la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta. / Laudato si', mi Signore, per frate Focu, / per lo quale ennallumini la nocte: / ed ello è bello et iocundo et robusto et forte. / Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra, / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.”: <http://www.franciscanos.org/esfa/cantsol.html>

Nas duas peças “*Legende I*” e “*Legende II*”, Liszt homenageia dois Santos da Ordem Franciscana. Na primeira, São Francisco de Assis pregando aos pássaros e na segunda, São Francisco de Paola a navegar entre as ondas do mar agitado. Narra a lenda que São Francisco o fundador, a certa altura, deparou-se com um numeroso bando de pássaros que apareciam de todos os lados e voavam até ele, acercando-se no chão, bem juntinho aos seus pés. Resolveu, então, falar-lhes e pregar-lhes um Sermão acerca da bondade do Senhor. Esclarecia-os que deveriam louvar diariamente o facto de poderem voar livremente pelos céus, sem a preocupação pelo seu sustento, sem a ansiedade pelo futuro desconhecido, porque Deus com enorme generosidade dava-lhes tudo o que eles necessitavam. No momento em que o Santo assim falava, os passarinhos de biquinhos abertos e cabecinhas inclinadas, num chilrear suave e encantador, batiam as asas e pareciam dar mostras da sua grande alegria. São Francisco abençoou os seus pequeninos ouvintes e os pássaros, alçando o vôo, dirigiram-se para o espaço na direção dos quatro braços da Cruz.



Franz Liszt, *Légende I*,
“Die Vogelpredigt des Heiligen Franziskus von Assisi”

São Francisco sentia uma enorme empatia com os animais e vêmo-lo no quadro de Giotto a interpelar os pássaros. Na Ortodoxia, São Serafim de Sarov e São Sergius de Radonezh segundo a interpretação do pintor simbolista Mikhail Nesterov, representam o “São Francisco Ortodoxo”. Durante o tempo em que os *staretz* viviam isolados pelas

florestas, afeiçoavam-se aos animais selvagens, ursos e lobos. A relação de amizade pura e inocente com os bichos que apareciam no seu caminho, transformava-os em “mágicos” nesta arte apaziguar as feras e converter os corações com a sua bondade intrínseca. É como se fizessem soar a *música de Orpheu*, que silenciava os instintos primitivos e refinando-os, sublimava e espiritualizava a alma, de maneira a conformá-la com a quintessência de todas as coisas.



Giotto di Bondone
Sermão de São Francisco aos pássaros, 1297-99.



Mikhail Nesterov
Sergio de Radonezh, 1897.

Jankélévitch acredita que a *estética vitalista* nascia no Romantismo musical alemão e a sua afirmação, a partir do Vitalismo, não era mais do um “mal-entendido” que se tinha desencadeado a partir do debate do Idealismo com o Realismo. O novo pensamento vitalista assumia como principal tarefa reunir o elemento ideal e o elemento real, criando um equilíbrio de valores estéticos, ao mesmo tempo, subjectivos e objectivos, materiais e espirituais. Se podemos considerar que, por um lado, a *alma* do artista se manifesta na sua obra de arte, podemos, por outro lado, reconhecer uma independência da obra relativamente à individualidade do artista, no sentido em que a obra está em fusão imediata e objectiva com o real e vale por si mesma, possuindo uma unidade que a rodeia e lhe concede toda a coerência (tal como nos indicam os dois termos *Selbstgenügsamkeit* e *Fürsichsein* na filosofia de Georg Simmel). Ao invés de um ‘debate’ entre o Idealismo ou o Realismo, devemos reconhecer os seus pontos de conjugação, num dinamismo do ponto de vista estético e gnosiológico. Será através da arte, diz-nos Jankélévitch, que se consegue revelar melhor esta relação entre ideal e real, entre subjectivo e objectivo, entre sujeito e objecto.

*Encontraríamos igualmente na obra Georg Simmel traços desta estética vitalista. Para Simmel tal como para Bergson e Guyau, a partir de um mal-entendido é que nasceu o debate entre idealismo e realismo: os valores estéticos são ao mesmo tempo objectivos, naquilo o sujeito lhes projectou, muito distante da sua consciência individual, e subjectivos, quanto mais a arte manifesta uma grande independência em relação à individualidade, mais ele tende a traduzi-la de uma maneira profunda e imediata. A arte, como que por um golpe de varinha mágica, derruba as barreiras que se interpõem entre o sujeito e o objecto: exprimindo a vida imanente às coisas, transporta-nos rapidamente ao seio da realidade absoluta, ao mesmo tempo que nos faz tocar o subsolo obscuro do nosso eu individual. Esta estética, com o seu carácter profundamente imanentista e vitalista, assemelha-se ainda àquela de Bergson.*⁵⁶⁰

As posições antagonistas e extremadas quer do Idealismo ou do Empirismo realista são ilusões que não se coadunam com a realidade da vida, por isso a Filosofia da Arte aliada ao Vitalismo, tem como tarefa forjar, em primeiro lugar, um vínculo estético entre ambos. Qualquer posição absoluta seria sempre dogmática e empobrecedora enquanto que a *ligação* essencial de ambas as concepções consegue formar um todo coerente que concilia o *mundo-da-vida* com a interioridade subjectiva, ao visar as coisas reais de um modo imediato. O acesso ao *imediato* começa a ser atingido pela experiência intuitiva que se deve a um esforço de interiorização do sujeito. A *estética da vida* não coloca o poeta, o pintor ou o compositor num pedestal e não defende a soberania do sujeito sobre a obra, tem de existir um espaço intermediário que reequilibre a ligação primordial do homem, o seu impulso artístico e a obra que sai das mãos. Essa intermediação vai consolidar o sujeito e objecto como realidades inseparáveis, pondo de parte o *relativismo* ou a *unilateralidade* entre ambos. O segredo da síntese entre Idealismo e Empirismo está na *Vida* que atravessa a obra de arte,⁵⁶¹ uma síntese efectuada graças à *intuição*. A capacidade intuitiva do homem, desconhecida em toda a sua potencialidade, é explorada na filosofia de Bergson e está na origem do

⁵⁶⁰V.J., “Nous trouverions également dans l’oeuvre de Georg Simmel des traces de cette esthétique vitaliste. Pour Simmel comme pour Bergson et Guyau, c’est d’un malentendu qu’est né le débat entre idéalisme et réalisme : les valeurs esthétiques sont à la fois objectives en ce que le sujet les a projetées très loin de sa conscience individuelle, et subjectives en ce que plus l’art manifeste une grande indépendance par rapport à l’individualité, plus il tend à la traduire d’une façon profonde et immédiate. L’art, comme par un coup de baguette magique, fait tomber les barrières qui s’interposaient entre le sujet et l’objet : en exprimant le vie immanente aux choses, il nous transporte d’emblée au sein de la réalité absolue en même temps qu’il nous fait toucher le tréfonds obscur de notre moi individuel. Cette esthétique, avec son caractère profondément imanentiste et vitaliste, ressemble encore à celle de Bergson.”, “L’esthétique de Guyau et l’esthétique bergsonienne”, *P.D.*, p. 49.

⁵⁶¹V.J., “En somme, la Vie est un absolu supérieur à la dualité conceptuelle de l’objet et du sujet.”, *T.C.*, p. 41.

Impressionismo jankélévitchiano. Jankélévitch encontra em Simmel e Bergson, um tipo de pensamento que se conjuga bem com a estética, por causa do lugar que a noção de *simpatia* ocupa nos seus textos. Através da *intuição*, o sujeito e o objecto coincidem num momento de *fusão simpática*, pela qual uma determinada percepção do objecto é transmitida ao sujeito, visto que a capacidade intuitiva realiza uma simplificação através da qual o sujeito apreende a totalidade no *imediato*, reunindo aquilo que está disperso num todo, estabelecendo articulações, liames e correspondências, que nos transportam para o *seio da realidade absoluta*.⁵⁶² O sujeito apreende o objecto num só “golpe de vista” nessa imediatez unitiva da intuição que se vai desenvolvendo a partir da *simpatia* e do *amor* que existe entre todos os elementos do cosmos. Segundo os antigos românticos, Novalis, Schlegell e Schelling, o movimento do universo contém um elemento estético que lhe dá um sentido de harmonia e contém um fundo religioso e místico, o Amor, que mantém as relações de atracção entre todas as criaturas e que promove a reprodução e a geração dos seres. Esta simpatia não só possibilita o conhecimento das coisas, mas também estabelece uma rede de “inter-comunicações” entre todos os seres vivos. O sujeito consegue, assim, unir-se a cada ser graças à sua capacidade intuitiva, que lhe proporciona um sentimento de ser “um-com” o universo. Na filosofia de Bergson, a intuição é um tipo de pensamento capaz de se colocar acima do primado dos conceitos no Idealismo, formando um pensamento fluido capaz de acompanhar o movimento do real entre sujeito e objecto, absolutamente distinto do pensamento conceptual característico da inteligência. Segundo ele, a inteligência como faculdade destinada a operar sobre a matéria inerte, é incapaz para de trabalhar sobre o movente, porque o seu domínio próprio é o espaço. Pelo contrário, a intuição realiza um pensamento da mobilidade, uma *filosofia do vivido* que se vira para uma “*metafísica do concreto*” e está muito mais ligada à temporalidade, à percepção dos momentos e dos instantes. A arte e a experiência estética são um meio que, pelo seu carácter vivencial, nos exige um pensamento intuitivo, e por isso mesmo, parece colocar-nos numa maior proximidade com o real. O sujeito que se deleita com a arte é aquele que, por um processo de *simpatia*, comunga com o ritmo e com o próprio fluir do estado de espírito da obra. Neste sentido, a experiência estética permite-nos transcender os limites conceptuais e os princípios lógicos da razão, sugerindo-nos aquilo que a linguagem habitual não consegue fazer-nos entender. De acordo com Bergson e Jankélévitch, a música seria a principal forma de arte, por excelência, acima de qualquer outra no

⁵⁶² Isabelle de Montmollin, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, P.U.F., 2000, p. 109.

contacto intuitivo com a Vida.⁵⁶³

*Esta imanência mútua, cujo nosso entendimento tem horror, as nossas artes procuram, pelo contrário, imitá-la; mas não há nenhuma melhor do que a música, sem dúvida porque a música, graças à polifonia, possui mais meios do que nenhuma outra arte de exprimir esta compenetração íntima dos estados de alma. A polifonia não nos permite conduzir paralelamente várias vozes sobrepostas que se exprimem simultaneamente e se harmonizam entre ela, continuando a ser ao mesmo tempo distintas e mesmo opostas?*⁵⁶⁴

A música, na sua aparência ambígua, repleta de atmosferas ambivalentes, permite uma ligação profunda e imediata com a realidade,⁵⁶⁵ quando encerra em si mesma vários graus de *expressão inexpressiva*, não sendo, deste modo, uma arte que *exprime directamente*, apenas alude e sugere ambientes. Jankélévitch, baseando-se nas filosofias de Bergson e Simmel, elege o Impressionismo como o estilo artístico que mais se aproxima de uma vivência genuína do real, porque este movimento insurge-se contra a filosofia idealista do eu, centrado em si próprio, e prefere procurar a “*impressão objectiva*” do artista que está *enamorado* (numa relação de envolvimento) com a natureza e com a beleza evanescente da paisagem. Assim, a filosofia romântica do eu, que se apoiava no *génio* do artista, irá dar lugar a uma filosofia do *instante*, que procura as impressões do instante fugitivo, as belas paisagens, que captam o nosso olhar, e os “momentos musicais” que arrebatam totalmente a alma... Em vez de encontrar as coisas no interior de si mesmo, o *génio* encontra-se consigo mesmo dilatando-se “simpaticamente” para o mundo. O Impressionismo vai debruçar-se nas sensações e no *inexpressivo*, vira-se para as coisas, para a natureza, deixando as coisas falarem por si próprias, sem mediações. A este novo modelo “super-realista” das artes, poderíamos acrescentar-lhe a máxima da Fenomenologia “*ir às coisas mesmas*”, pois a obra procura o *eidos* da realidade através da *vivência artística*.

⁵⁶³Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences, Oeuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 1326.

⁵⁶⁴V.J., “Cette immanence mutuelle, dont notre entendement a horreur, nos arts cherchent au contraire à l’imiter; mais aucun n’y réussit mieux que la musique, sans doute parce que la musique, grâce à la polyphonie, possède plus de moyens qu’aucun autre art d’exprimer cette compénétration intime des états d’âme. La polyphonie ne permet-elle pas de conduire parallèlement plusieurs voix superposées qui s’expriment simultanément et s’harmonisent entre elle tout en restant distinctes et même opposées?”, *H.B.*, p. 9.

⁵⁶⁵David Lapoujade, “Connaître pour Bergson, c’est toujours entrer dans un mouvement, comme on s’émeut d’une mélodie ou comme on entre dans une danse. (...) Il ya quelque chose de plus profond que notre intelligence, plus profond même que notre vie affective ou émotionnelle, c’est le rythme particulier de durée par lequel nous entrons en relation avec d’autres réalités.”, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 73.

1.2 A Música Russa – Naturalismo, Realismo e Simbolismo



Ilya Repin, *Na cama de feno*, 1876.

Contemplar a beleza das paisagens e ouvir o encantador chilrear dos pássaros na Primavera, bem como o correr da água que saltita nos regatos e que se enrola nas grandes ondas do oceano será a expressão de uma nova realidade perceptiva mediante uma Filosofia e uma Estética, onde os pequenos detalhes e as pequenas *impressões* deslumbram a alma daquele que está mais atento ao *essencial* da vida. O desabrochar da natureza em todo o seu esplendor, a riqueza da vida, das cores, dos cheiros, enobrecem a nossa percepção e apelam aos “cinco sentidos” numa paleta de sensações sempre novas e transbordantes. Assim se apresenta a pintura e a música russa no final do século XIX, virada para a realidade, para o elemento natural singelo na completa simplicidade de um olhar puro de camponês. A humildade de uma vida campestre e bucólica que manifesta precisamente, nesta simplicidade, a grande nobreza de uma espiritualidade e de um intimismo presentes na música eslava.

Em 1861, um pequeno movimento artístico que surgia na Rússia, apoiado pelo crítico de arte Vladimir Stasov, os *Itinerantes* (*Peredvizhniki*), viria a dar início a uma prospecção da natureza pelos pintores e pelos músicos.⁵⁶⁶ Ao traçarem uma *descida ao concreto* num apreço pelas flores, animais e seres vivos, os russos precipitavam-se também numa descida ao fundo da sua própria alma mediante um auto-conhecimento

⁵⁶⁶ Alison Hilton, “Vladimir Stasov published a detailed, illustrated study of ornament in early Russian art and folk art in 1872, and he continued to write on many aspects of folk music, ornament, images of peasantry in realist painting, and, eventually, the uses of folk styles by Elena Polenov and Viktor Vasnetsov.”, *Russian Folk Art*, Indiana University Press, 1995, p. 223.

que deriva da relação do *microcosmos* com o *macrocosmos*. Nessa descida, eles descobrem que o caminho da iluminação espiritual, a *Doumka*, se faz pela natureza, em envolvimento com a matéria e com a existência terrena. Quanta ambiguidade se pode presenciar na Rússia! O percurso religioso que os russos proclamam, aquele que se foca na vertente mística, de algum modo, parece separar o indivíduo do mundo, tal como a via do monge em total reclusão. Todavia, essa mesma via transcendente, une-se com a imanência da vida, e concretiza-se num *realismo místico* e numa *metafísica do concreto*. A natureza é o lugar onde o homem pode procurar refúgio para a oração e para a concentração, ao mesmo tempo, que transmite paz e alegria. Mas devemos ter em consideração que esta natureza amena e plácida, a que vemos ilustrada na pintura do mestre Ilya Repin, “*na cama de feno*”, nos bosques verdejantes, na vida serena do campo, esconde por detrás dessa beleza, um enorme sofrimento. Daí que a concepção da natureza na Rússia não seja somente “romantizada” numa atmosfera “floril”, o sofrimento humano está bem patente no esforço duro da rotina dos camponeses. Tanto que a natureza começa a ser, então, perspectivada como um local de sofrimento ascético, local de penas e feridas, que somente serão atenuadas no Além celeste. É caso para se dizer que “nem tudo são rosas”, a consciência da dor, da miséria e da tristeza do homem, o sofrimento do camponês que trabalha a terra, cria um abismo na alma dos russos, que necessitam da religião e da arte para atenuarem as dificuldades e as agruras da vida.

Neste contexto, a arte terá sempre um pendor religioso, isto é, pintar a paisagem será uma forma de metamorfose espiritual, um desejo de evasão da crueldade do mundo. E, nela, a natureza passa a ser um “refúgio” privilegiado que acolhe o ser humano decepcionado com tudo o resto. É por essa razão que, durante este período, a arte deixava de ser um serviço patrocinado por nobres mecenas e em vez de simplesmente retratar a nobreza, os vestidos, as pedrarias, os luxos e os palácios duma elite privilegiada, manifestava a natureza religiosa do povo, alimentava a alma e o coração dos que estavam desesperançados, representava o sofrimento da vida daqueles que trabalham, como “*Os sirigueiros do Volga*” em outro quadro de Répin. A triste vida dos desfavorecidos pela fortuna poderia, por outro lado, ter também o seu *encanto* e os pintores centravam-se na *poesia das almas* dos escravizados e faziam sobressair a sua generosidade e humildade. Sem sentirem vergonha do que é sujo e feio, demonstram a dignidade do povo, a sua perseverança e resistência, e usam como cenário a paisagem nacional e os temas do folclore que contrastam com o autoritarismo aristocrático dos

tiranos que não viam o povo como gente com alma, mas como “servos” e “utensílios”.

Os principais pintores de origem variada, alguns camponeses, outros da burguesia, uniram-se em prol de uma causa nacionalista e popular que se opunha ao academismo tradicional das escolas, às influências europeias que nada tinham em comum com a tradição russa. Investidos por um poder messiânico, quase profético, de apontar para um sonho de esperança, um ideal de libertação que pudesse reformar e revitalizar a vida da sociedade, sobretudo a do povo, dos indigentes e mais fracos, esses artistas foram ganhando coragem para se afirmarem culturalmente. Uma atitude que designaram de *realismo ideológico* e que era quase uma junção do *Romantismo*, *Simbolismo*, *Realismo* e *Impressionismo*. A pintura iluminava, comovia, educava os iletrados acerca dos mitos, da história da nação, caracterizava psicologicamente as lutas e os avanços do povo. No fundo, seria um meio de transmitir ideais ascéticos, morais, estéticos e políticos assentes na democracia e na igualdade de um Comunismo emergente. A arte nascia do seu desejo redentor e místico do povo, em busca de uma salvação liderada por Ivan Kramskoy, ao qual se seguiram muitos outros pintores, que forçaram a Academia a rever a sua posição e os parâmetros estéticos. A nova sociedade gerada a partir da imagética dos pintores, introduzia-se a pouco e pouco na mentalidade do povo e atingiu o reconhecimento de centenas de pessoas num curto espaço de tempo.



Ilya Repin, *Os sirigueiros do Volga (Burlaki)* 1870-73.⁵⁶⁷

Do ponto de vista da pintura, o interesse pela paisagem natural, pelos modos rústicos dos camponeses, pela mitologia e crenças primordiais, abria caminho para os

⁵⁶⁷Veja-se o interessante comentário feito por Álvaro Cunhal a respeito desta pintura, que vem mesmo a propósito do que estamos a expor: “Répine, o grande pintor russo do século XIX, atingiu o apogeu da sua obra artística quando o seu olhar de observador atento e sensível o inspirou para traduzir de forma superior a vida dos trabalhadores numa tela memorável. A arte de Répine foi também uma arte de intervenção explícita contra o tzarismo, pela liberdade, pela revolução socialista.”, Álvaro Cunhal, *A arte, o artista e a sociedade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996, p. 102.

traços impressionistas. Quando falamos aqui de Mitologia, não nos referimos aos cânones clássicos da representação dos mitos greco-romanos, falamos dos mitos xamânicos, das lendas dos seres elementares, sereias e ondinas, longe do horizonte helénico. Se analisarmos bem as histórias, veremos como as lendas russas derivam de uma influência mais oriental que difere do racionalismo grego, diferença que inclusive se manifesta nos conflitos que se travam entre a Igreja Ortodoxa Grega e a Ortodoxa Russa. Nesta época, o trabalho de Alexander Nikolayevich Afanasyev foi um marco fundamental na recuperação, compilação e interpretação de uma série de lendas russas. Reuniram-se mais de 600 histórias que a partir do momento em que ficaram escritas e anotadas, facilmente poderiam ser lidas e recontadas. Afanasyev tinha convivido durante muito tempo com um grupo de pessoas do povo e recolhia, ao jeito de um jornalista, imensas versões das lendas. Por aqui e por acolá, conversava com mulheres camponesas que ainda se recordavam das lendas antigas. Acabou por desempenhar na História russa, o mesmo papel atribuído aos Irmãos Grimm na Alemanha, na revitalização de uma tradição. Se não fosse o seu empenho na redacção, as histórias seriam esquecidas e cada vez mais adulteradas das suas “fontes”. Assim possibilitou-se a transmissão entre o público, especialmente entre os compositores, que se inspiravam na sua enorme e dedicada investigação.

Este aprofundamento do folclore vinca a existência de uma *alma russa* entre o povo que ainda não se tinha deixado corromper pelas elegâncias e sofisticações da vida europeia que os nobres de Moscovo tentavam copiar. Tanto na pintura mitológica como na música se vai observando uma inclinação romântica e *simbolista* presente, por exemplo, nas telas dos contos-de-fada de Viktor Vasnetsov e Isaak Brodsky, bem como nas composições de Alexander Scriabin, Alexander Moussorgsky e Nicolai Rimsky-Korsakov. Os temas das peças musicais faziam revivescer o passado através dos sons do folclore das danças, das músicas de feira e das cantilenas de embalar, as *berceuses*, e tudo o que pudesse caracterizar um estado de espírito normalmente designado de *Romantismo e Simbolismo Russo*.

*Numa carta a Vladimir Stassov, Moussorgsky declara que ele visa, de perto, os elementos da natureza. Ele exprime-se aqui com a mesma linguagem de Tolstoy: como Tolstoy, ele quer apoderar-se da verdade o mais possível, a verdade da criança, do cossaco, do judeu e da ama, a verdade sem sombras, despojada da sua maquilhagem e da sua retórica.*⁵⁶⁸

⁵⁶⁸V.J. “Dans une letter à Vladimir Stassov, Moussorgsky déclare qu’il vise les éléments de la *nature* à

O realismo de Moussorgsky, esse desejo de se misturar com o povo e com os indigentes, e fazer sobressair a sua intimidade e a sua “verdade”, se replica em Sergei Rachmaninov, como diz Jankélévitch, o “*último grande poeta do piano*”. Numa entrevista que deu em Nova Iorque em 1941, faria uma bela afirmação acerca do seu modo de encarar a arte musical que se aplica muito bem a este contexto da *alma russa*, o sentido da identidade nacional e de patriotismo que está patente na maneira de ser dos compositores russos.

*A música deve ser, em última análise, uma expressão da personalidade complexa do compositor. (...) A música do compositor deve exprimir o país do seu nascimento, os seus casos amorosos, a sua religião, os livros que o influenciaram, os quadros que ele ama. Deve ser a soma das experiências do compositor. Estude as obras-primas de cada grande compositor, e encontrará cada aspecto da sua personalidade e os antecedentes subjacentes à sua música. O tempo pode mudar a técnica da sua música, mas não pode modificar a sua missão... O que eu tento fazer, quando estou a pôr por escrito a minha música, é fazê-la dizer de um modo simples e directo aquilo que está no meu coração quando estou a compor.*⁵⁶⁹

Jankélévitch não esconde a sua admiração por Rachmaninov, quando escreve um pequeno texto em 1979 para a brochura de um disco do pianista francês Jean-François Thiollier, homenageando-o *Rachmaninov, le dernier des poètes inspirés*.⁵⁷⁰ A afirmação do *coração* no centro do processo criativo e a convicção de que o músico é portador de uma “missão” demonstra que a arte não se realiza através de propósitos pessoais ou egoístas e é perspectivada como um louvor à pátria, que está por detrás do *estilo pessoal* do músico, e um modo de “salvação” da humanidade para a qual contribuem todos os

bout portant; il parle ici le même langage que Tolstoi: comme Tolstoï il voulait saisir la vérité au plus près, la vérité de l'enfant, du cosaque, du juif et de la nourrice, la vérité sans fard, nettoyé de son maquillage et de sa rhétorique.”, *Sources*, p. 11.

⁵⁶⁹Sergei Rachmaninov, “Music should, in final analysis, be the expression of the composers complex personality. (...) A composer’s music should express the country of his birth, his love affairs, his religion, the books which have influenced him, the pictures he loves. It should be the sum of the composer’s experiences. Study the masterpieces of every great composer, and you will find every aspect of the composer’s personality and the background in his music. Time may change the technique of music, but it can never alter his mission... What I try to do, when writing down my music, is to make it say simply and directly that which is in my heart when I am composing.”, (Interview for David Ewen for *The Etude*, 1941) *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, 1956, pp. 368 -369.

⁵⁷⁰V.J., “La seule condition requise pour recevoir le message de Rachmaninoff est la sincérité; la sincérité et l'absence de tout pédantisme; la sincérité et le consentement à l'ivresse qui nous emporte. Rachmaninoff était le dernier des grands poètes russes du piano, le dernier des musiciens inspirés - car en ce temps-là le mot inspiration avait un sens.”, *Sources*, pp. 32 - 35.

artistas. Este apego à pátria amada e aos valores nacionais encontrava grande expressão na Filosofia e Estética romântica alemãs, mas terá maior ênfase na Rússia. Os defensores da *Eslavofilia* acentuam um imaginário folclórico hermético, de lendas e contos esotéricos, histórias de encantar que reúnem o aspecto idealista e sonhador dos mitos com o realismo das tradições mais primordiais de um povo. O Romantismo russo se diferenciava graças às suas características tão singulares que o faziam contrastar do Romantismo europeu, como podemos observar na filosofia, pela sua vertente religiosa e pela sua vertente vitalista-realista, que cria uma *filosofia da impressão* e da *realidade*, que vai assemelhar-se com os ideais do Impressionismo francês.

No seu estágio inicial, o Romantismo musical russo deve a sua origem a um pequeno grupo de amigos e jovens estudantes, conhecido como o *Grupo dos Cinco*, que se uniram com o intuito de preservar certos valores tradicionais estéticos. Em certa medida, este movimento estaria associado aos ideais comunistas de uma fraternidade entre o povo que fortalecia os laços da nação com uma “música própria”, distinta do resto do mundo, num brado de louvor à pátria. A expressão subjectiva do compositor era diminuída para dar primazia à Cultura, à música de contestação e de “intervenção social” que, neste *regresso às origens*, reaviva as lendas primordiais que definem a identidade do povo. O reflexo deste processo doloroso de auto-geração da nação, que tentava fundar os seus princípios na *comunidade do povo* e não o círculo fechado dos nobres, reflectia-se na música. A finalidade dos compositores, mais do que o cultivo do seu *génio* romântico individual, era a exaltação da alma e do “espírito russo” no primado da *colectividade* e da totalidade cultural sobre o *individualismo*.

Neste *Grupo dos Cinco* encontrávamos Aleksander Borodin, César Cui, Modest Moussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, sem esquecer Liapounov, todos liderados por Mily Balakirev, o principal compositor que desencadeou este movimento. O crítico de arte Vladimir Stassov, da mesma forma que apoiava os pintores russos, teve um papel dinamizador no que diz respeito à divulgação das ideias dos seus amigos músicos e deu alguma credibilidade e notoriedade às suas obras, a partir de 1867, nomeando o grupo de “monte poderoso” (*Moguchaya Kuchka*). O pequeno grupo de jovens talentos, “poderosos” e “arrebataadores” nas suas composições, destacava-se pela sua origem humilde em comparação com os outros grandes músicos daquela altura (por exemplo, Tchaikovsky) que eram professores nos conservatórios, de ascendência familiar aristocrática e que mantinham contactos com a elite da nobreza.

Alheio ao *Grupo dos Cinco*, Tchaikovsky criou um estilo mais rebuscado que

logo o singularizou dos outros jovens. Os elementos clássicos das suas composições, de início, influenciados pelas escolas ocidentais, ao mesmo tempo, eram combinados com harmonias tradicionais russas. Sente-se, na sua música, o sangue do *folklore* à semelhança do que afirmávamos do pequeno grupo de compositores, só que ele não rejeitava depreciativamente o Ocidente. Jankélévitch presta-lhe grande reverência ao reconhecê-lo como o *símbolo musical do povo russo*. Só quem é russo conseguirá compreender o significado que Tchaikovsky representa para a alma eslava e o modo tão especial e único como exprime a identidade nacional!⁵⁷¹



Tchaikovsky, *Dumka*, Op. 59.

Tomemos como exemplo o *Concerto n. 1* para Piano e Orquestra, Op. 23, onde o tradicionalismo da música mais popular entrecruza a elegância das melodias do Ocidente. Nele encontramos o traço mais típico de Tchaikovsky, que tinha esse dom de fazer a *síntese* da sua formação clássica académica, uma mistura de Haydn, Mozart e Beethoven, com as suas raízes russas. Este Concerto é tão valorizado que funciona quase como um “hino nacional” com a capacidade de aproximar as pessoas umas das outras. Actualmente, o *Conservatório Tchaikovsky de Moscovo* continua a organizar um dos mais antigos e prestigiados concursos de música do mundo que evoca a memória deste compositor pela interpretação das suas peças. Gente de toda parte, dos mais

⁵⁷¹ V.J., “Or ce qui retient l’attention c’est que le culte de Tchaikovsky n’est pas, comme on a l’air de le croire en France, une invention machiavélique du régime communiste : seuls ceux qui ignorent complètement la Russie peuvent méconnaître que Tchaikovsky a toujours été pour tous les Russes le plus russe des musiciens; non point qu’on trouve dans son langage ce pittoresque dialectal où les Occidentaux reconnaissent en général le symptôme du russisme, mais en vertu de je ne sais quel charme très secret qui n’est parfaitement perceptible qu’aux Russes eux-mêmes.”, “Joie et tristesse dans la musique russe d’aujourd’hui”, *M.H.*, p. 217.

diversos estratos sociais, jovens e velhos, fazem fila à porta do Conservatório para ouvirem o “seu” Tchaikovsky. Entre as suas obras, podemos salientar uma daquelas que melhor define o “estilo russo”, a sua peça *Doumka* Op. 59, “*Cena rústica russa*”, que exhibe o lado romântico e profundamente lírico da espiritualidade dos camponeses que amam e respeitam o seu país e a natureza que os rodeia. Mas o Naturalismo é talvez ainda mais flagrante na obra *Les Saisons* (*Времена года*) Op. 37 porque condensa os elementos tradicionais da sonoridade eslava com o imaginário poético das paisagens russas. Constituída por um conjunto de pequenas peças, articula-se através de “*petites phrases*” dedicadas a cada um dos meses do ano, quase como se fossem “*prelúdios*” ou “*histórias da natureza*”. Os andamentos sugerem-nos a passagem do tempo, a vida nos seus diferentes contrastes, o momento do nascimento, morte e renascimento da vida orgânica, e o sentimento de melancolia que acompanha todas essas transições. Em conformidade com o *Grupo dos Cinco*, Tchaikovsky celebra o casamento da música com a Vida. As estações do ano e o passar sucessivo dos meses retratam várias atmosferas: o florescimento da *Primavera*, a alegria do *Verão* que enche as árvores de frutos, o *Outono* mais nostálgico e introspectivo, e o frio do *Inverno* que é celebrado nas histórias infantis no símbolo da *troika*, o divertido trenó onde as crianças pulam e brincam. Mesmo sendo inóspito, o gelo pode despertar a alegria dos mais pequenos que se entretêm fazer bonecos e travessuras na neve.⁵⁷²

A delicada *Barcarolle* e *Canto de Outono* cheio de nostalgia, para além dos sentimentos que despertava no artista, são composições que tinham a intenção de vincar um compromisso entre a alma do sujeito, a natureza e um ideal religioso de Transcendência. O *Paganismo* e a *Mitologia* davam as mãos à *Filosofia da Natureza* e ao *Cristianismo Panteísta*. A verdade é que o mundo funciona como um organismo vivo com um processo de *nascimento-geração-destruição*, que revela o poder de Deus sobre todas as coisas. O ciclo de vida das plantas e dos animais não é uma realidade à parte do que se passa com o homem. A natureza acompanha a historicidade humana integrada no meio ambiente, e todos os seres vivos, sem exceção, são uma revelação da Criação sagrada de Deus. Sempre que contempla um novo nascimento, o sujeito fica

⁵⁷² V.J., “Seul peut-être Tchaikovsky le romantique reste à l’égard de l’allégresse universelle : la brise tiède qui trouble si profondément le cœur des hommes et fait chavirer l’âme la plus prosaïque éveille chez lui non pas l’espoir exaltant, mais la mélancolie passiste; aussi le délicieux ‘Chant de l’alouette’ de mars et la ‘Barcarolle’ de juin, dans les *Saisons*, opus 37, ont-ils en commun avec le ‘Chant d’automne’ leur douce nostalgie et leur tonalité mineure ; comme Walt Whitman, à qui Anatole Alexandrov emprunte l’épigraphe de son ‘Printemps’, opus 63, Tchaikovsky eût dit volontiers: ‘Je pleurais et pleurerai toujours chaque fois que le printemps reviendra’.”, *M.H.*, pp. 117 - 118.

encantado com a positividade da Vida, mas no instante em que se dá a morte, esse encantamento se desvanece. Por essa razão, Jankélévitch afirma que a música russa está condenada à ambiguidade de ser *alegre* e *triste*. A música mantém a alegria do renascimento da vida e a tristeza trágica da morte, a alegria da juventude e a tristeza da velhice, do abandono e da pobreza. Em *Les Saisons*, as paisagens da Primavera que são um pretexto de dança e felicidade vão sendo substituídas pelos campos gélidos do Inverno. Com o frio insuportável e fatal, as paisagens do Inverno traduzem o isolamento, que enclausura o indivíduo na sua casa e motiva a depressão. O misto de alegria e tristeza está patente também na pintura, a doce penumbra e a luminosidade da luz solar, foi um tema bem vindo nas inúmeras telas de Ivan Kramskoy e de Viktor Vasnestov, que usavam e abusavam de contrastes cromáticos.



Tchaikovsky, "Junho", Barcarolle.⁵⁷³



Tchaikovsky, "Outono", Canto de Outono⁵⁷⁴

⁵⁷³ Como mote, os versos de Aleksey Pleshcheyev: *Vamos sair para a praia, lá onde as ondas / Vêm beijar os nossos pés, / As estrelas, com uma misteriosa tristeza / Vêm brilhar em nós.* Denis Bouriakov (direitos de autor) in <http://muslib.mmv.ru>.



Viktor Vasnetsov
Aljonuschka, 1881.



Ivan Kramskoy
Reclinada ao meio-dia, 1883.

Nas palavras de Jankélévitch em “*Joie et tristesse dans la musique russe d’aujourd’hui*”,⁵⁷⁵ a alegria traz consigo a tristeza, tal como a vida traz consigo a morte que ciclicamente gerará mais vida. Esta “luta de opostos” dá movimento à rotatividade da natureza, a mesma dinâmica rítmica que ouvimos, por exemplo, numa peça musical. A planta que morre fertiliza os campos para fazer brotar uma nova semente. Bastará ouvir a *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky para sentir a força da regeneração da vida.⁵⁷⁶ O homem não é mais o “centro do universo”, curva-se perante a natureza em jeito de veneração, faz culto ao ecossistema que o circunda e reconhece que está numa posição de dependência em relação ao mundo. Assim se explica o interesse em praticar cultos de fertilidade ou rituais xamânicos: o Paganismo dá valor à noção de “sacrifício” e à necessidade de selarmos um “pacto” com a vida, para recebermos em retorno a protecção da Mãe-natureza.

Embora as composições de Tchaikovsky mantivessem o estilo russo, o *Grupo dos Cinco* nesse aspecto, foi mais autêntico que Tchaikovsky. Eles disseminaram toda uma *cultura eslava* socorrendo-se da sua criatividade autodidacta no modo como misturavam as novas harmonias com aquelas que vinham de um passado musical distante. E as temáticas eram também mais elaboradas, narravam a história do povo

⁵⁷⁴ Como mote, os versos de Aleksey Konstantinovich Tolstoy: *Outono, tudo choviscado no nosso pobre jardim, / Amarelecidas as folhas deixam-se voar ao vento ...*

⁵⁷⁵ Título de um capítulo da colectânea *La Musique et les heures*.

⁵⁷⁶ V.J., “Igor Stravinsky est bien élève de Rimski-Korsakov: car qu’est-ce que la musique de Rimski-Korsakov avec ses Rondes printanières, son Baiser à la terre, ses danses sacrales et ses actions rituelles sinon, à sa manière, un grand «Sacre du printemps»? Certes la violence, la fascination rythmique, l’incantation obsessionnelle demeurent étrangères au génie souriant de cette musique (...) toutefois l’intuition des prophéties printanières et l’idée d’une communion de l’homme avec les forces chthoniennes sont bien communes à Rimski-Korsakov et à Stravinsky.”, *M.H.*, pp. 126 - 127.

russo, a dramática luta popular, a conexão vital com o sangue, suor e lágrimas daqueles que anseiam por uma vida melhor, expunham musicalmente aquilo que simboliza a sua dor e o espírito da nostalgia e esperança. Através da música popular, estimula-se o ímpeto da identidade mais ancestral escondida dentro dos indivíduos, acima de tudo, a música ajuda a revelar a coragem, o instinto de sobrevivência e a força de vontade dos russos.

Em 1874, a exposição de pinturas e retratos de Vasily Vereshchagin, em São Peterburgo, causaria um grande impacto nas composições dos jovens músicos. Os seus trabalhos, quase fotográficos, relatavam a situação actual do Império Russo com as suas crónicas da glória da Rússia sobre os exércitos otomanos e a vitória no Turquestão. Mas, em vez de enobrecer os militares, ofendia-os e parecia denegri-los, ao espelhar a violência dos russos perante a humilhação dos derrotados. Os corpos moribundos dos soldados adversários eram abandonados na terra batida, e o confronto com estas imagens choca toda a gente. A controvérsia fez crescer a fama do pintor à medida que iam aumentando as críticas políticas. Entre o público, estavam presentes Vladimir Stassov e Mily Balakirev surpreendidos com a sua ousadia, não entendem o que o levava a “ofender” e a escandalizar toda a gente, num tom “anti-patriótico”. O pintor apressou-se a esclarecer que queria “esbofeteá-los”, aos militares, pela sua prepotência e arrogância.⁵⁷⁷ A verdade é que Vereshchagin viajou durante muito tempo pelo Oriente e o contacto com outros hábitos e outras culturas, fê-lo relativizar os seus. A sua arte começa a aproximar-se de nobres ideais humanistas, em nome da paz entre o povo e o respeito pelas diferenças culturais entre nações, sem conceber a Rússia enquanto uma nação superior à dos outros. Era um *ecumenista* e um pacifista “anti-guerra”. Tanto representou as atrocidades cometidas contra os turcos, como a violência que os otomanos exerceram sobre os russos. É como se quisesse provar que a guerra está sempre errada dos dois lados e que a imposição e a violência não são o caminho a seguir. Ele usava a pintura como uma forma de “crítica”, com o sentido pedagógico de despertar uma *consciência ética*, baseada num ideal de serenidade, que observou durante as suas viagens pelos templos *budistas* na China e na Índia e pelos *xintoístas* no Japão.

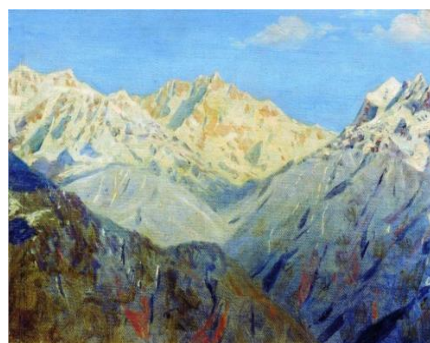
Durante este período, a nova geração de músicos que tinha por hábitos privar com jovens pintores com os quais se identificavam, além de tomarem contacto com os desenhos jornalísticos de Vereshchagin, travaram conhecimento com outro excelente

⁵⁷⁷ Solomon Volkov, *St. Petersburg: A cultural history*, N.Y., Simon & Schuster, 1997, p. 103.

artista, o pintor Nicholas Roerich. O círculo de amizade que nascia entre ele e o *Grupo dos Cinco* e, mais tarde, com os músicos célebres dos conservatórios, veio pelo intermediário Vladimir Stassov que os apresentava uns aos outros. Em colaboração com Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Stravinsky e outras personalidades, Roerich chegou a apoiar a composição de várias obras e elaborou muitos dos cenários de óperas. A sua personalidade de indivíduo mundano com alma de *viajante*, sempre ansioso por estudar novos saberes e com enorme desejo em espiritualizar a sua vida levou-o, à semelhança de Vereshchagin, a deambular bastante. Cerca de 1923 e até ao final da sua vida, envolveu-se numa série de expedições à Índia, Mongólia e Tibete, a zona da Eurásia, por onde foi pintando várias paisagens das “montanhas sagradas” pelo seu carácter simbólico de elevação espiritual e que apontavam também para a sua *jornada* em busca de *Shambala*.⁵⁷⁸ Este lugar de repouso e de paz não deixa de ter alguma semelhança com a noção de *Kitezhe* dos russos, o *Shangri-la* de amor e serenidade.



Vasily Vereshchagin
Templo Budista, 1874.



Vasily Vereshchagin
Himalayas, 1875.



Nicholas Roerich
A batalha dos céus, 1912.



Nicholas Roerich
Tibete, 1938.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, “A Grande Shambala fica muito além do oceano, na vasta esfera celestial, sem qualquer relação com a nossa terra. (...) Mas conhecemos também a realidade da Shambala terrestre. (...) Conhecemos as histórias do lama buryat, de como ele foi acompanhado ao longo de uma passagem secreta bastante estreita. (...) a Shambala terrestre está ligada à Shambala celestial. E os dois mundos se nem por meio desse elo.”, pp. 14 - 15.

Na sua juventude, as leituras de Helena Blavatsky passavam de boca em boca entre os intelectuais russos que se entusiasmavam com as novidades trazidas do Oriente. A *Teosofia* teria sido o primeiro contacto do Ocidente com o Budismo oriental e sua esposa, Helena Roerich, tinha sido responsável pela tradução da *Doutrina Secreta* para russo. As pinturas iniciais influenciados pelo Simbolismo, representavam a formação histórica da Rússia (batalhas, lendas, povos) e, no último período da sua vida, depois de se estabelecer definitivamente na zona dos Himalaias, dedicou-se aos temas da *Teosofia*, *Vedanta* e *Budismo*. Nicolas Roerich assumiu finalmente no século XX este papel da arte como *síntese de culturas*, que se uniam numa “arte colectiva” com uma alma universal. A Poesia, a Música, a Pintura contribuem para “iluminar” a mente, esclarecê-la com novas perspectivas, sem haver um elitismo cultural dos países fechados somente nas suas tradições.⁵⁷⁹ A riqueza dos antepassados deveria ser partilhada para o amadurecimento espiritual da humanidade. Conhecedor dos ritos pagãos ancestrais e especialista no folclore, grande admirador da Arqueologia e História, Roerich expõe generosamente toda a sua pesquisa e gostava de trocar ideias com os seus amigos compositores, ensinava-os e enriquecia-os com tudo o que foi aprendendo.

Como tínhamos mencionado no início na I Parte desta investigação no Capítulo *Realismo místico e Vitalismo*, acerca dos antecedentes impressionistas na Rússia, a Igreja Ortodoxa sempre teve um pendor oriental, com a influência do *Hesichasmo* e dos Padres do Deserto. O facto é que essa atracção pelo Oriente “religioso” se repercutiu na música. No final do século XIX havia uma crescente curiosidade por tudo o que cheirava a oriental e os russos mantinham uma rede de influências comerciais muito alargada que facilitava a intrusão do Oriente nas suas vidas. Esta comunicação entre várias culturas não poderia deixar de influenciar os compositores e Mily Balakirev, o líder dos *Cinco*, depressa se tornou um verdadeiro mestre na criação desta atmosfera exótica. A obra *Tamara* e a sua “fantasia oriental” marcavam o início de uma nova fase na arte musical, que passa a introduzir elementos e harmonias trazidas do Oriente.

⁵⁷⁹Nicholas Roerich, “Tenho como prática contemplar todas as circunstâncias com olhar tolerante. Reuni, indolgentemente, tudo o que pude encontrar de valor em Sikhim, Ladak e na Mongólia. (...) Naturalmente, além da Índia e da China, o Tibete possui outras heranças ancestrais. (...) Na região de Doring, nos Trans-Himalaias, encontramos uma antiga fivela com uma águia bicéfala que muito faz lembrar as nossas descobertas nas estepes do sul da Rússia e no norte do Cáucaso. Na mesma localidade, descobrimos túmulos ancestrais em tudo semelhantes aos sepulcros em Altai, por onde passaram os Godos. As mulheres dessa região usam uma touca na forma de *kokoshnik* – tão típica dos países eslavos da Europa.”, *Shambala, Em busca da Nova Era*, trad. Terezinha dos Santos, Rio de Janeiro, Nova Era Ed., 1996, pp. 63, 68 - 69.



Liapounov, *Lezguinka*, Estudo Transcendental, Op.11 n.10.

Os músicos rejeitavam a Europa, mas ao que parece acolhiam o exotismo oriental com satisfação. Por conseguinte, Jankélévitch acredita que os compositores russos foram os pioneiros do Orientalismo, antes de ele chegar às mãos de Debussy ou Ravel: “O borbulhar do Terek, ao qual Lermontov terá aguçado o seu ouvido, o galope dos Djiguites, as danças furiosas dos Tcherkesses e Lezguines far-se-ão bem entender constantemente nos músicos russos, e igualmente na “Tamara” de Balakirev como no quarto e décimo “Estudos transcendentais” de Liapounov.”⁵⁸⁰ A sonoridade folclórica

⁵⁸⁰V.J., “Le bouillonnement du Terek, auquel Lermontov avait prêté l’oreille, le galop des Djiguites, les danses furieuses des Tcherkesses et des Lezguines se feront bien souvent entendre chez les musiciens

do *Estudo Transcendental* “*Lezguinka*” Op.11 n.10 de Sergey Liapounov era uma clara referência à peça de Balakirev, “*uma fantasia oriental*” *Islamey* de 1869. Balakirev considerava a sonoridade de *Lezguinka* mais graciosa e passional do que uma *tarantella* e, ao mesmo tempo, tão nobre e majestosa como uma *mazurka*. A peça permite-nos ouvir o arrebatamento e o calor das lutas e das danças do Cáucaso, da zona de Dagestan. Os homens pulando em saltos agressivos, com os punhos fechados e atirando punhais, exibem a força masculina, de uma forma pujante, para chamar a atenção das donzelas. Estes homens destemidos dançavam ferozmente em torno das jovens delicadas, escondidas por entre os seus véus e vestidos esvoaçantes, como observamos nas telas de Grigory Gagarin. Para Jankélévitch, *Islamey* e *Lezguinka*, são as duas obras mais difíceis do repertório pianístico de todos os tempos!! Ao nível da dificuldade técnica, os Estudos Op.11 parecem ser inspirados nos *Estudos Transcendentais* de Franz Liszt, tendo em conta o seu virtuosismo.⁵⁸¹ Uma autêntica proeza adaptada ao estilo eslavo, como autor relata, “*Serge Liapounov que foi, de certo modo, a reencarnação de Liszt.*”⁵⁸²



Grigory Gagarin
Dançarina do Cáucaso, c. 1850.

russes, et aussi bien dans la *Tamara* de Balakirev que dans la quatrième et dixième *Études transcendentes* de Liapounov.”, *M.H.*, pp. 91 - 92.

⁵⁸¹ V.J., “les *Douzes Études transcendentes* dédiées à Liszt par Serge Liapounov et qui nouent en quelque sorte le grand Khovorod de la rhapsodie russe avec leurs icones tour à tour épiques et pastorales –, la *Lesguinka*, danse cosaque, le botagyr des vieilles légendes, le noir Terek qui boillonne au fond des vallées du Caucase et, pour terminer, cette somptueuse *Élégie en mémoire de François Liszt* où Liapounov paraphrase des thèmes de la Rhapsodie hongroise.”, *L.R.I.*, p. 39.

⁵⁸² V.J., “Serge Liapounov, qui fut en quelque sorte la réincarnation de Liszt”, *L.R.*, p. 161.

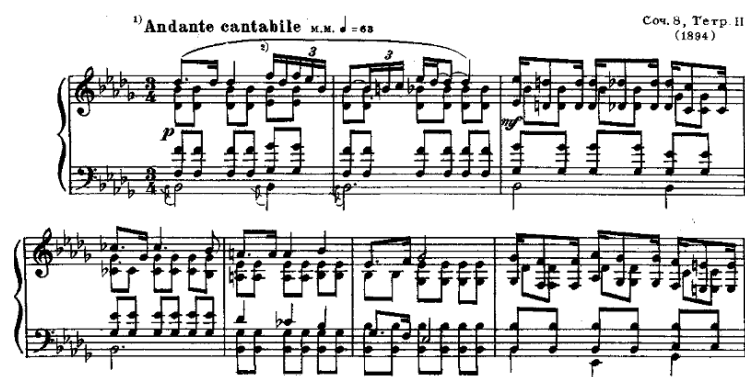
Falta ainda referir outro grande músico que não se insere em lado nenhum e que teve uma evolução muito singular e muito estranha no domínio das artes, certamente, será mais um romântico, do que propriamente um introdutor do Impressionismo. Sendo ele um seguidor das doutrinas teosóficas, que procuravam uma sensação de *desmaterialização* do corpo, uma *fuga mundi* tendo em vista a contemplação, as suas peças musicais eram, de facto, espiritualistas. Estamos a falar de Alexander Scriabin, um dos compositores mais controversos da história da música russa que veio a revelar-se pioneiro do *Simbolismo*. Os artistas românticos que o precederam ainda não assumiam academicamente o *Simbolismo*, embora existisse no *Grupo dos Cinco* uma inclinação religiosa folclórica que, por conseguinte, pressupunha uma representação “simbólica” que nos remetia para um *neopaganismo* adaptado a uma visão filosófica sincrética. O pequeno Scriabin muito admirado pelo seu génio arrebatador, tinha um aspecto frágil e franzino, mas quando se sentava ao piano surpreendia o público com uma aura mágica e enfeitiçante. É uma criatura impar, cujas obras tempestuosas exprimem tanto a nostalgia e a melancolia da nação como a emotividade e o fogo do amor da sua própria alma. Muitas vezes se definiu a si mesmo como “músico-místico”⁵⁸³ porque perseguia apaixonadamente um modo de interpretar e de compor as suas peças com uma preocupação filosófica subjacente, ligada a correntes literárias e a um certo esoterismo teosófico presente na Rússia no final do século XIX.⁵⁸⁴

Há muitas semelhanças entre os seus trabalhos iniciais de Scriabin com os de Chopin, apesar de haver uma diferença de sessenta anos separando as suas composições.

⁵⁸³ Simon Alexander Morrison, “In 1905, he declared ‘*For every curve in my fantasy another past and a future is required.*’ This remarkable statement shows finally that it was less a concern for others that motivated Scriabin in his creative work but than the search for his inner self. Christ, with whose suffering he identified, the Theosophists, whom he admired and humanity at large were reduced in his grand plan to metaphors for his own, purely personal experience. Scriabin hoped to assume his role High Priest to the entire ‘mystic’ Symbolist movement but formed in solitude the artistic concept his poet friends sought in vain.”, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, 2002 p. 234.

⁵⁸⁴ Anatole Leikin, “To be sure, one important factor of Scriabin’s tremendous popularity early in the twentieth century was that he was so perfectly attuned to the zeitgeist. That era was a special period in Russian cultural history, which is usually called the Russian artistic renaissance or the Silver Age of Russian culture – a period of an unprecedented blossoming of poetry, music, visual arts, theater, and new philosophy. That was also the beginning of the Russian symbolist movement based on religious and philosophical premises that, supposedly, could be fully comprehensible only to those who had been initiated into the mysterious realm of symbols. The artists of the Silver Age strived to rise to cosmic heights in poetry, music, and the arts in general. They showed keen interest in the synthesis of arts, in mystic revelations, and in attempting to understand the great mysteries of the universe. They studied Hinduism and Buddhism, anthroposophy, occultism, and obscure Russian cults and sects. They firmly believed that beyond the everyday reality lie hidden mysteries and invisible phenomena accessible only to art, especially music and poetry. Music and poetry, therefore, were deemed the highest forms of world perception. In this sense, art is close to religion, and the creator of art possesses divine powers.”, *The Performing Style of Alexander Scriabin*, California, Ashgate, 2011, p. 2.

Havendo, assim, um Romantismo retomado pelo *Simbolismo* scriabiniano, mais tradicional e pagão, do que aquele que era realizado nas academias. A influência de Chopin, numa primeira fase a partir de 1894, a influência das tonalidades coloridas dos jovens pintores impressionistas e também do cromatismo de Liszt, acabarão por culminar em composições onde a harmonia convencional é substituída por sistemas de acordes construídos sobre intervalos invulgares. A articulação vê-se dissolvida, tomando muitas vezes uma forma de som em massa, onde vários acontecimentos se cruzam e atropelam. As suas peças *Poème de l'Éxtase* e *Prométhée (Le Poème du feu)* pretendiam suscitar no público uma espécie de êxtase místico e, para esse efeito, Scriabin fortalecia a sua interpretação com focos de iluminação nas salas de concerto e utilizando jogos de cores em experiências de “sinestesia” na relação da música com a luz e a cor.⁵⁸⁵ A vida que irrompe da luz e do calor ígneo, pela manifestação das suas labaredas destruidoras, levava a um extasiamento na loucura, com a dissolução do sujeito na obra de arte. Scriabin demonstra-nos a proximidade que existe entre a experiência do fogo espiritual e a beleza da música sentida numa experiência mística. Valia-se muito da imagem apaixonante do coração e da chama mística que se acende no interior do homem, tal como vemos exemplificada nos célebres *Estudos para piano Op. 8*, comparáveis aos de Chopin.



Scriabin, *Étude* Op. 8, n.11.

Jankélévitch surpreendia-se com o fantástico compositor, com o seu “messianismo heróico, patético e deliquesciente”⁵⁸⁶ e com o seu lado obscuro e até demoníaco que foi a fonte de inspiração de *Poème satanique* e de tantos outros poemas

⁵⁸⁵Dani Cavallaro, *Synesthesia and the Arts*, North Carolina, McFarland, 2013, p. 64.

⁵⁸⁶V.J., “messianisme hérôïque, pathétique et déliquescence de Scriabine”, “II. Joie et tristesse dans la musique russe d'aujourd'hui”, M.H., p. 212.

trágicos, que integram a atmosfera da *filosofia do nocturno* sensível ao simbolismo da “noite” na linha do apofatismo e da *teologia mística*. Scriabin consegue demonstrar que a música pode ser “mística” no uso de tonalidades e acordes especiais, atribuindo ao próprio teclado e a cada uma das notas do piano uma cor específica. No entanto, a *vivência impressionista e sinestésica* dos sentidos e das sensações experienciadas ao rubro num excesso desmedido, só poderiam conduzi-lo ao mesmo final trágico das suas obras. O desvario e a loucura desagregadora da sua consciência levaram o músico a identificar-se com a Transcendência ao ponto de referir que, através da sua obra *Mysterium*,⁵⁸⁷ ele sentia-se como um Deus e a sua música poderia alterar o destino da humanidade com o poder de aniquilar, salvar e transfigurar a alma de cada um de nós. De um modo doentio, sentia-se verdadeiramente obcecado com a busca de um “acorde místico” influenciado quer pelos estudos ocultistas na linha da Teosofia de Helena Blavatsky, quer pelos ensinamentos budistas e hinduístas, dado que as religiões orientais sempre foram um tema de inspiração nos compositores russos. Como Scriabin era conhecido por ser uma pessoa com uma sensualidade muito exacerbada presente no excesso de passionalidade do seu estilo musical, pretendia ultrapassar e refinar essa mesma sensualidade mediante uma superação dos sentidos. Daí as suas composições serem autênticos poemas de amor e de loucura que fazem coincidir o “carnal” e o “espiritual”, os extremos da dor e do prazer, da loucura e da lucidez vividas intensamente. *Poème divin* de 1905, *Vers la flamme* e a obra sinfónica *Poème de l'Êxtase*,⁵⁸⁸ ambas de 1908, parecem dirigir o ouvinte no sentido de uma união mística com Deus proporcionada por uma espécie de conflagração universal. O mundo dirige-se teleologicamente *vers la flamme* num fogo que queimará e destruirá toda a humanidade, sintoma de um desejo místico de Scriabin aliado ao delírio e à loucura, no final da sua vida, cada vez mais absorto num mundo ideal povoado de chamas, dor e êxtase num

⁵⁸⁷ *Op.Cit.*, Morrison, “For Blavatsky (and for Scriabin), human evolution is a cycle journey upward from seventh to fifth level of the two septenary groups: the body and soul journey from *Rupa* to *Prana* to *Linga Sharira* and back. The Lower and Higher *Manas* represented God in Man, though in most people the Higher *Manas* is not developed. Passage into to the two highest parts of the tiers, *Budhi* and *Atma*, lies in the far future, at the end of the seven times seventh cycle of *Rupa*, *Prana* and *Linga Sharira*. Scriabin was impatient: he hoped that the performance of *Mysterium* would radically enhance the reincarnation process. He wanted the work to provoke the final apocalypse, a Cosmic conflagration of matter, time, and space, and the union of spirit with the Anima Supra-mundi: the Cosmic Over-soul.”, p. 204.

⁵⁸⁸ Victoria Adamenko, “In the period around *The Poem of Ecstasy* (1907), he pronounced himself a theurgist who would redeem the whole of mankind from the decline of the Spirit into Matter by means of synthesis offered in his scores. Scriabin perceives ‘the sacred’ in terms broader than any particular institutionalized orthodoxy would allow. (...) Like Wagner, Scriabin embraces a religious concept of redemption in universal terms.”, *Neo-mythologist in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, Pendragon Press, 2007, p. 17.

cataclismo de auto-destruição. O amor e o estado místico experienciado como violência arrebatadora, mais do que um *raptus* amoroso, converte-se numa ruptura mental e num desmoronamento de toda a existência.



Scriabin, “Deux poèmes” Op. 32 n.1.

O Simbolismo de Scriabin, numa segunda fase do seu percurso composicional, já começava a alcançar o sentido do *movimento* da modernidade com ‘toques’ *simbolistas* e *impressionistas*. O primeiro poema Op. 32 n.1 da obra “*Deux poèmes*” de 1903 é nitidamente uma “impressão” onde o músico, ao jeito de um *improvis*o espontâneo, canta-nos os versos e conjuga “correspondências” (no sentido de Charles Baudelaire) entre a alma, a poesia e a natureza. A pequena peça afirma-se como pura poesia musical, “estados de alma” sonoros vagamente delineados pelo compositor. As peças que, na sua juventude, se destacavam pelo seu emocionalismo transbordante com as quais ele mais se identificava, darão lugar a um caminho de *despojamento* que, a pouco e pouco, se distancia do lado emotivo patológico. O próprio exercício mental de composição funcionava como uma actividade contemplativa que suscita um estado de consciência concentrado e atento ao Silêncio. A extinção da erupção passional de

sentimentos dramáticos, cala as “emoções” e passa a escutar as “impressões afectivas” com uma maior serenidade: “*bem marcato le due voce, ma dolce*”, “*rubato*”, “*con affetto*”. Os sons aludem a um mundo de humores, atmosfera espectral de entidades invisíveis e impalpáveis que são quase inexprimíveis pelas notas musicais, apenas deslizam e esvoaçam pelo fraseado, dir-se-ia que *roçam* a nossa sensibilidade. Na música, paira uma aura fantasmática de inefabilidade que escapa ao sujeito.⁵⁸⁹

Apesar de Jankélévitch elogiar Scriabin, Tchaikovsky, Liapounov e Balakirev, ele não se detém nestes compositores, cita as suas obras e acentua-lhes o seu génio eslavo, mas não há dúvida de que o seu compositor de eleição é Rimsky-Korsakov. Para o autor, este terá sido o verdadeiro precursor do Impressionismo que irá desenvolver-se, mais tarde, entre os compositores franceses. A continuidade que Jankélévitch estabelece entre Korsakov e a música francesa é mais um sintoma da sua valorização das raízes eslavas familiares e um sinal da sua profunda admiração pela cultura russa. A forte conexão entre a filosofia russa (*Eslavofilia* e Vladimir Soloviev) e a filosofia francesa de pendor espiritualista e imanentista (Maine de Biran e Bergson) transformam o Romantismo russo numa *filosofia do concreto* e numa *filosofia da natureza* ao estilo de Schelling, que também está patente no *vitalismo* da filosofia francesa.

Todo o Orientalismo que entrava pela pintura de Vereshchagin e de Nicolas Roerich exprimia-se, a pouco e pouco, na música de Korsakov:⁵⁹⁰ o gosto pelo raro, pelo exotismo asiático, pela fluidez dos ritmos e harmonias orientais indianas e chinesas darão à música um “tempero” novo, cativante, aliciante e sedutor, que enfeitiçava a alma do compositor e marcaria as peças ao longo da sua vida. O fascínio da grande Ásia, não só influenciará a sua forma de compor e criar novos ritmos musicais, mas virá a ter um grande impacto em Igor Stravinsky e no Modernismo russo. O exotismo deste compositor fá-lo pioneiro de uma nova época da arte musical. De acordo com Jankélévitch, a música russa vive antecipadamente o Impressionismo, com o tipo de

⁵⁸⁹Marilyn Nonken, “Scriabin in his later music turned away from the use of music to express psychological or emotional states and wanted to achieve what he called ‘dematerialization’... incorporeality... disembodiment. (...) It has been suggested that Scriabin may have appropriated the term ‘dematerialization’ from the writings of the religious philosopher and historian Lev Karsavin (1882-1952) and the Marxist theoretician Georgi Plekhanov (1856-1918).”, *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, Cambridge University Press, 2014, pp. 46 - 57.

⁵⁹⁰V.J., “Pourtant le véritable Orient de Rimski-Korsakov est un Orient asiatique, l’asiatisme jouant dans la musique russe le même rôle que l’afrisme dans la musique espagnole. [...] Le pont naturel entre la Russie eurasiatique et cet Orient-là fut le Caucase, dont les horizons montagneux et les peuplades mahométanes avaient si puissamment attiré les poètes romantiques russe, Pouchkine et Lermontov, avant de fournir à Tolstôï le décor de ses romans *le Prisonnier du Caucase* et *les Cosaques*.”, *M.H.*, pp. 89 - 90.

harmonias usadas por Korsakov nas temáticas que lhes servem de inspiração: a questão do Oriente e da Água, dos mares, dos rios, o elemento líquido e fluido cujo simbolismo se repercutirá constantemente no Impressionismo francês.

De um modo inevitável, vamos encontrar em Korsakov a concretização musical da *filosofia da natureza* e do *vitalismo* russo mediante a simbolização dos elementos naturais, na sua pureza e originalidade primitivas.⁵⁹¹ A água, o mar, o brilho radiante do sol, as árvores da floresta serão apresentados sob o signo da *metamorfose*. O mundo visto no seu fluxo, submetido a uma constante alteração da natureza que se transforma em inúmeras formas que dão lugar umas às outras, onde nada nasce igual, pois tudo é único na sua singularidade natural. Korsakov inclina-se sobretudo para a *água* enquanto elemento catalizador da metamorfose e de espírito inovador, naquela sua fluidez do elemento fluido que se adapta, contorna e envolve qualquer objecto. A sua fluidez não tem forma e simultaneamente adquire qualquer forma na sua versatilidade e liberdade de movimento. Por isso, torna-se o símbolo por excelência da *hidrografia musical* de Korsakov e o mesmo irá suceder em Claude Debussy e Maurice Ravel.⁵⁹²

⁵⁹¹Francis Maes, “Rimsky-Korsakov and Foklore”, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, 2002, p. 187.

⁵⁹²Simone Zacchini, “3. Rimskij-Korsakov e le midi”, *L'altra voce del Logos – Filosofia, Musica e Silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, p. 99.

2. Nicolai Rimsky-Korsakov

Volkhova – O fundo do oceano

Só o mar das outras terras é que é belo.

*Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades
daquele que não veremos nunca...*⁵⁹³

*O mar é a religião da natureza.*⁵⁹⁴

Fernando Pessoa



Rimsky-Korsakov
1844 - 1908

A música de Rimsky-Korsakov abandona a atmosfera do *nocturno* e do *clair de lune* que nos acostumámos a ouvir entre os compositores românticos e prefere fazer brilhar a *aurora*, a clareza do sol a iluminar as paisagens, a alegria das danças do Oriente no seu carácter vibrante e dionisíaco de pulsão vital, cheia de calor e energia transbordantes. A melancolia saudosista, o *spleen*, por assim dizer, será substituído por uma música “heliocêntrica” que visa a força contagiante da Vida no seu milagre da *metamorfose* e transformação. Jankélévitch dedica-lhe o pequeno ensaio “*Rimsky-Korsakov et les métamorphoses*,”⁵⁹⁵ inscrevendo-o no contexto de uma *música da natureza*, e descreve o modo como as peças musicais imitam o processo de reprodução vitalista através de uma actividade química entre os “quatro elementos”. Existe uma *alquimia* secreta a acontecer entre os sons que, nas suas combinações e depurações sucessivas, aperfeiçoa o que está ainda em bruto. Da pedra embrutecida dos antigos alquimistas, mediante certas operações, aparece o “ouro”, o “tesouro escondido” ou a “pedra filosofal” que se transmuta a partir da escuridão do *sol niger*. Tal como a semente oculta no interior obscuro da terra faz brotar uma flor, orientada para o sol, a

⁵⁹³ Fernando Pessoa, *O Marinheiro – Drama estático em um quadro, Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática, 1952. Ao lado, retrato de Rimsky-Korsakov pintado por Ilya Répin (detalhe), 1893.

⁵⁹⁴ Datado de Abril/Maio de 1913. Manuscrito no verso de um envelope com selo postal, 22 de Abril de 1913, Madeira.

⁵⁹⁵ Texto inserido na colectânea *Le musique et les heures*, Capítulo 2 – *De l’aube à midi*.

concepção naturalista de Korsakov relembra a filosofia de Schelling do *Ungrund* que se abre da escuridão para a luz.

O Sol juntamente com a Água são os dois símbolos principais dos arquétipos do masculino e do feminino que constituem a vida humana, o Pai e a Mãe que se tornam imprescindíveis para o crescimento dos seres na terra. Em diferentes religiões, sempre lhes atribuíram poderes mágicos e Korsakov não é indiferente a essa ancestralidade que personificava a natureza e os seus “quatro elementos”. Do ponto de vista visual, já tínhamos analisado a maneira como os pintores impressionistas captaram essa instantaneidade da vida em movimento, cada qual apropriando-se desses elementos conforme a sua *veduta* especial. Do ponto de vista musical, se dividirmos as obras de Korsakov segundo os “quatro elementos”, veremos que criou belos retratos musicais do mar, nomeadamente *Sadko*, *Tzar Saltan* e *Schéhérazade*; da floresta e dos seus sons em *Snegurotshka* e a *Cidade Invisível de Kitezhe*; do ar e do céu em *Noite de Natal* e *Kashtei*, o *Imortal*. Apesar do compositor russo valorizar a Natureza sob todos os seus aspectos, Jankélévitch entende que a música impressionista privilegiou uma *hidrografia musical* que se iniciava com Korsakov. Ele vai traçar uma linha de continuidade ininterrupta entre *Korsakov*, *Fauré*, *Debussy* e *Ravel*, entre a Rússia e França, entre o Vitalismo romântico dos eslavos e o movimento musical do Impressionismo. Neles encontramos um caminho comum, o curso da “água” que terá uma expressão individualizada em cada um dos compositores. Korsakov enquanto precursor do *Impressionismo Aquático*, dos seres do fundo do mar, vai aludir uma mitologia marítima muito cultivada entre os russos.

Desde os mais remotos cultos religiosos, os mitos aquáticos permaneceram associados a um ritual de *iniciação* como, por exemplo, o baptismo. A ideia de que a água purifica, banha e limpa os pecados e os maus instintos ao criar a preparação e a predisposição no homem para uma nova vida espiritual. Na verdade, ela representa a alma ainda em “semente”, enterrada no mundo *inconsciente* desconhecido, regido pela *lua*, que por sua vez, rege as marés e o ciclo da chuva que fertiliza os campos e alimenta a vida. *Sélene*, a deusa da lua, faz crescer o *homem interior* nessa atmosfera escura e lunar, húmida e aquática. A água converte-se neste símbolo de interioridade pela imagem do líquido amniótico no ventre da mãe, por isso é um sinal da fertilidade feminina no seu processo maiêutico de *transformação e crescimento*.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶António de Macedo, “Eu e o Pai somos Um, O eterno feminino na nova religiosidade”, *O neoprotetismo e a nova gnose*, Lisboa, Ed. Hugin, 2003, pp. 92 - 93.

O interesse pela água nas composições de Korsakov, além do *sentido iniciático*, exprime um desejo de imensidão, de infinito e de pluralidade. O anseio de *viajar*, sente nessa mesma *viagem a aventura* personificada pelos navegadores, que partiam do porto do rio de Novgorod, o centro comercial russo que cruzava e misturava várias culturas, sabores e cheiros do Oriente. Korsakov começou a estudar piano desde criança, embora acabasse por seguir a sua formação na Escola Naval e durante essa actividade teria oportunidade de viajar e frequentar os grande navios, de ganhar experiência de navegação e conhecer muitas coisas novas. A sua família era oriunda de São Petersburgo e tinha tradição na Marinha, de maneira que o seu entusiasmo pela água, ou mais especificamente pelo mar, leva-o a ingressar na Marinha Imperial Russa. O mar trazia-lhe o gosto *imprevisível* das aventuras dos heróis nos barcos e as histórias de encantar da Ásia, que se fundem na cultura eslava.

Rimsky-Korsakov foi um dos compositores que pertenceu ao *Grupo dos Cinco* e, tal como os seus colegas, pretendia conceber uma música popular com uma dimensão histórica e espiritual que elogiasse a Rússia. Servia-lhe de ponto de partida o trabalho que já fora elaborado por Mikhail Glinka, o pai do “estilo russo”, digamos assim. Da estreita ligação com Mily Balakirev, que o estimulava bastante, haveriam de nascer muitas obras inovadoras em termos de estilo de composição. Na sua maioria, destacaram-se mais as Óperas, ao todo 15 óperas, e os trabalhos sinfónicos que manifestaram bem o seu engenho em elaborar músicas detalhadas, cheias de pormenores, com um grande conhecimento de cada um dos instrumentos que constavam numa orquestra. Era realmente um indivíduo muito talentoso, com alma polifónica, e foi sendo reconhecido pelas suas peças, a tal ponto de ter sido convidado para ser professor de composição e orquestração no Conservatório de São Petersburgo. Já que a sua intenção era dar a conhecer o património cultural dos russos, as Óperas centraram-se em lendas e contos de fadas, que o aproximavam do folclore e da mitologia, poesia e literatura eslava.

Um dos principais mitos aquáticos apreciados pelo *Grupo dos Cinco* e pelos eslavófilos deu origem à ópera *Sadko – Canção Indiana*, que se baseia nas aventuras do grande herói russo, fonte de inspiração entre poetas e músicos, nomeadamente Korsakov que compôs esta ópera *Sadko “musical tableau” Op. 5* entre 1869 e 1892. Trata-se de uma espécie de versão da *Sinfonia do Oceano* de Anton Rubinstein que costumava ser muito estudada pelos compositores. Começou por ser um poema sinfónico e, mais tarde, virou uma ópera com sete actos. O programa da autoria de

Vladimir Stassov, acaba por ser entregue nas mãos de Korsakov que, dada a sua paixão especial pelo mar, dedica-se à composição da obra durante vários anos.

Na mitologia russa, a história de *Sadko* faz referência ao herói corajoso que arrisca uma aventura... A *aventura* parece ser um temperamento característico dos eslavos, muito idêntico ao dos nossos portugueses navegadores de alto mar, que se impõem pelo espírito de bravura. – Houve quem especulasse que o nome *Sibéria* (*Сиби́рь*) viria de *Ibéria* e que existe uma mesma proveniência dos povos. De facto, existiu um reino denominado *Ibéria* (*იბერიის*), entre os séculos IV e V, não na zona siberiana, mas no território que actualmente corresponde à República da Geórgia, parecendo sugerir uma Ibéria ocidental e uma Ibéria de leste.⁵⁹⁷ – O certo é que a mentalidade marítima de Novgorod coincide com este espírito português da aventura dos Descobrimentos e das suas proezas marítimas. Tanto para os russos como para os portugueses, toda a viagem marítima implica uma “partida” e uma “despedida”, um porto que se deixou e que ficou abandonado numa suspensão, aguardando um regresso. Ouvem-se as lágrimas convertidas em versos “*Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!*”.⁵⁹⁸ A saudade portuguesa e a nostalgia russa têm certamente em comum a mesma amargura e o pranto por aquilo que se perdeu... Conta a lenda que Lisboa, na sua raiz etimológica *Ulissea*, *Ulissipo*, *Olissipo*, *Olissipona* viria de *Ulisses*, uma falsa etimologia que, em todo caso, pretendia fazer uma alusão às viagens do herói que também teria passado pela cidade lusitana designando-a com o seu próprio nome. Os portugueses seriam herdeiros de um helenismo, talvez mais helénicos do que latinos, e assim se justificava o seu interesse pela poesia, pela saudade e pela viagem. O mito messiânico de D. Sebastião, o *Encoberto*, que haveria de regressar e salvar-nos da progressiva degradação da pátria, demonstra-nos a necessidade de um símbolo de esperança que restitui uma identidade ao povo, uma *alma mater* que nos fortalece.⁵⁹⁹ D. Sebastião funciona como

⁵⁹⁷ Suzanne Chantal, “Os iberos vindos do Cáucaso, tribos pastoris e guerreiras, depois de terem atravessado a Europa e se terem estabelecido na Gália, na Itália e até nas ilhas britânicas, chegaram um dia a uma longa costa que mordida o oceano, e que era o fim do mundo conhecido.”, *A Caravela e os Corvos*, trad. Maria Eduarda Andrade, Lisboa, Portugália Editora, 1908, p. 7.

⁵⁹⁸ Fernando Pessoa, *Mensagem*, Aveiro, Estante Editora, 2010, p. 76.

⁵⁹⁹ Dalila Pereira da Costa, “Assim, viagem feita em sentido inverso, via à Mãe ou à Terra primordial, tanto pode ser para o português a descoberta do caminho marítimo para a Índia, como loucura de seus poetas, ou dum povo inteiro, e o uso aberrante e redentor do messianismo sebastianista. A quebra do interdito de entrada nesse seio obscuro, Mar Tenebroso ou Outro Mundo, tanto pode ser para ele sua perdição, como sua grande iniciação, se bem levada a cabo.”, *Da Serpente à Imaculada*, Porto, Lello & Irmão, 1984, p. 222.

um Ulisses que, na sua chegada, dará sentido a todo o percurso da viagem da nossa nação.

Na Rússia, *Sadko* é o *alter-ego* russo do *Ulisses* grego, aquele que melhor assume este papel do herói de muitas façanhas nas terras de leste. Na *Odisseia*, o sujeito sai para um mundo novo sem medo do desconhecido, mas sempre com a intenção de regressar. Ele não se perde e nada o faz distanciar-se do seu caminho para casa. O herói vê-se envolvido em muitas situações complexas que exigem que empregue a sua astúcia para escolher o melhor caminho a seguir, descobrir o verdadeiro trajecto e o mapa que lhe permite delinear o percurso de retorno. Não apenas o retorno à sua cidade e à sua mulher, o retorno sobre si próprio, através da reestruturação da sua identidade e avaliando o que tem mais significado na sua vida. Com este objectivo em mente, consegue ter força para resistir às provações e às tentações, que lhe vão surgindo, de tal maneira está empenhado em não se afastar da sua meta. Ulisses apoia-se em decisões racionais, pesa os prós e os contras, não age desenfreadamente nem emocionalmente. As sereias enfeitiçam-no, os seus cânticos amorosos são tão difíceis de serem ignorados, irresistíveis as suas melodias atractivas e envolventes. O bravo herói preso ao mastro do seu navio, no quadro de Herbert James Draper, ouve somente a sua *voz interior*, a da razão e a da *mediania*, a virtude aristotélica (*areté*) que lhe transmite a força necessária para prosseguir sem olhar para trás.⁶⁰⁰

Ele tinha 17 anos, quando Vladimir Vassiliévitch Stassov leu-lhe, em casa de Balakirev, os fragmentos da “Odisseia” (1861). Parece que as aventuras de Ulisses nunca o deixaram indiferente, tanto que mais de 30 anos depois (1894), a propósito de uma viagem a Odessa, ele meditava ainda num tema retirado a Homero. (...) Na verdade, esta é a ‘bylina’ de “Sadko” que tomou o lugar da “Odisseia” em Rimsky-Korsakov, com esta ressalva, já indicada, que o Ulisses da nova “Odisseia” não é o herói do Retorno, mas o herói de uma Partida, que ele não fez ouvidos moucos às Sereias para se reunir com a sua Penélope em casa, mas ao contrário, se entediando «at home», ele deixa a sua esposa por uma ondina com quem partilha o segredo. Ele próprio, um músico, às vezes instrumentista, outras cantor, ou seja, encantador. Escuta, por sua vez, os cânticos da encantadora Volkhova, a tsarina dos mares. Em vez de tapar as orelhas para compreender a voz da razão prosaica, do dever austero e da fidelidade conjugal, Sadko, o encantador encantado, cede à loucura da novidade e à curiosidade daquilo que é outro e em outra parte. O langor nostálgico não cortou relações com a sabedoria, mas o langor da partida, langor passional, é mais uma

⁶⁰⁰ Cristina Beckert, “Ulisses e a odisseia da consciência ocidental”, *Pensar a Cultura Portuguesa, Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*, Lisboa, Edições Colibri, 1993, p. 25.

embriaguez. Assim “Sadko” é uma epopeia do charme: o rapsódo, intoxicado de vertigens poéticas, deixa-se tentar pela sereias das profundezas submarinas, essas mesmas sereias cujo o apelo se detém tão profundamente em Debussy, no “Dialogue du vent et la mer” e no terceiro Nocturno.⁶⁰¹



Herbert James Draper, *Ulisses e as Sereias*, 1909.

O gênero épico russo encontrou a sua expressão mais peculiar na *bylina*. O termo “bylina” deriva da palavra “bil” e quer dizer “sucesso verídico” ou “feito” extraordinário, cantado por artistas profissionais, que davam a conhecer a vida dos heróis populares, os *bogatires*, os cavaleiros andantes dotados de uma força física sobrenatural que lutavam contra os inimigos da Santa Terra Russa. O rico mercador *Sadko* exibia as características típicas da classe de mercadores novgorodianos que, muito cedo, começaram a desempenhar uma função importante na vida da poderosa cidade, fortalecida pelo seu comércio com a Liga Hanseática. O jovem principia a sua carreira como “*gusliar*”, tocador de uma espécie de alaúde, que entretia o povo e os marinheiros

⁶⁰¹V.J., “Il avait dix-sept ans quand Vladimir Vassiliévitch Stassov lui lut, chez Balakirev, des fragments de l’*Odysée* (1861). Il faut croire que les aventures d’Ulysse ne le laissèrent jamais indifférent puisque, plus de trente ans après (1894), à la suite d’un voyage à Odessa, il méditait encore un sujet emprunté à Homère. (...) En vérité, c’est la *bylina* de Sadko qui tint lieu d’*Odysée* à Rimski-Korsakov, avec cette réserve, déjà indiquée, que l’Ulysse de la nouvelle *Odysée* n’est pas le héros Retour, mais le héros d’un départ, qu’il ne fait pas la sourde oreille aux Sirènes pour rejoindre sa Pénélope à la maison, mais au contraire, s’ennuyant «at home», qu’il délaisse son épouse pour un ondine dont il partage le secret ; musicien lui-même, à la fois instrumentiste et chanteur, c’est-à-dire enchanteur, il écoute à son tour les chants de l’enchanteresse Volkhova, la tsarevna des mers; loin de se boucher les oreilles pour entendre la voix de la raison prosaïque, du devoir austère et de la fidélité conjugale, Sadko, l’enchanteur enchanté, cède à la folie de la nouveauté et à la curiosité de ce qui est autre et ailleurs. La langueur nostalgique n’est pas sans rapports avec la sagesse, mais la langueur des départs, langueur passionnelle, est bien plutôt une ivresse. Ainsi *Sadko* est une épopée de charme: le rhapsode, grisé de vertiges poétiques, se laisse tenter par les sirènes de la profondeur sous-marine, ces mêmes sirènes dont l’appel retient si profondément chez Debussy, dans le «Dialogue du vent et la mer» et dans troisième *Nocturne*.”, *M.H.*, pp. 94 - 95.

que passavam pela cidade. A *bylina* de Novgorod, canta-nos os versos como se fosse uma história real, relatando factos que teriam acontecido nos antepassados da nação. Escrevia-nos Jankélévitch, “na verdade, esta é a ‘bylina’ de “Sadko” que tomou o lugar da “Odisseia” em Rimsky-Korsakov, com esta ressalva, já indicada, que o Ulisses da nova “Odisseia” não é o herói do Retorno, mas o herói de uma partida.” A *bylina* substitui a *Odisseia* de Homero e o seu herói parece ser muito mais ousado, comportando-se de maneira a que o desfecho seja bem diferente daquele que era vivido na história grega: *Sadko* não foge das sereias, desce bem ao fundo do mar e encanta a *Tsarina dos Mares, Volkhova* (a “Lorelei do Cáucaso”). Com a sua música melodiosa, *Sadko* sabia fazer uso da arte de conquistador, logo ele é o *Don Juan* que também sabe *seduzir*. Não fazia sentido vê-lo como um sujeito passivo e uma vítima, porque quem chama a sereia e desperta o amor da *Tsarina* é o próprio conquistador. Deliciando-se com as suas canções e apaixonada pelo rapsódo, a jovem queria, assim, ouvi-las a ressoar dentro do oceano e resolve propor-lhe casamento.⁶⁰² Em troca de um segredo para obter riqueza com a maior rapidez, a ambição e o fascínio de *Sadko* pela bela sereia fez com que se comprometesse a passar doze anos dentro do mar com *Volkhova* sem cumprir, no entanto, o acordo. Os mares tornaram-se revoltos e ameaçaram vingança, por isso *Sadko* não encontrou outra solução senão cumprir a promessa. Mergulhou no mar, cantou e tocou durante muito tempo até que, finalmente, apazigou a ira das ondas. Para se livrar da escravidão amorosa que o prendia lá em baixo, São Nicolau aconselhou-o a desposá-la, esse gesto iria comover a jovem e acalmá-la, desse modo ela o libertaria. Ao adormecerem os dois juntos na sua noite de núpcias, aconteceu precisamente o que lhe indicara São Nicolau, *Volkhova* despede-se do seu amado e transforma-se em “rio”. *Sadko*, por sua vez, emerge na praia entre as ondas da costa, como se acordando de um sonho, e reúne-se novamente com a sua primeira mulher, *Liubava*, e com a família que o aguardava em terra. Conseguira libertar-se dos mares revoltos da paixão da *Tsarina* que abriu mão do seu herói.

Sadko renasce do submundo um “homem novo” e passou a ser muito rico, preenchido por tudo aquilo que viveu. O seu barco continuaria a navegar no rio, que era a personificação da sua *Volkhova* que, a partir de agora, seria o meio pelo o qual o povo

⁶⁰² V.J., “De là l’étrange fascination de l’eau; la conscience médusée désire son propre néant, comme anachorète de Pouchkine que la rousalka attire tous les soirs au bord du lac; et c’est encore la même séduction mortelle qui retient Sadko, le marchand de Novgorod, scaphandrier par force, dans le royaumes sous-marins de la Cathédrale engloutie; qui précipite dans les flots du Terek le voyageur attiré par la tsarine Tamara, la péri circassienne, la Lorelei du Caucase.”, *D.M.*, pp. 51 - 52.

de Novgorod poderia aceder ao mar e contactar com o comércio e a cultura estrangeira. A jovem *Volkhova* sacrificou a sua vida quando se transformou em “rio” e este pormenor é um dado importante na obra de Korsakov, a noção de *sacrifício*, algo que também encontraremos na *Sagração da Primavera* de Stravinsky (veja-se o episódio dramático da jovem menina que teria de sacrificar-se, bailar constantemente até morrer, para que a nova estação da Primavera pudesse chegar). *Volkhova* compreende que *Sadko* precisa de deixar o mar e ela própria sacrifica-se para benefício do povo de Novgorod. Sem o “rio”, eles estariam em isolamento, rodeados de terra por todos os lados. Ao norte, a Rússia apresenta uma natureza selvagem que cobre uma faixa de terreno que se estende entre dois continentes, de mar a mar; ao sul, a estepe corre desde os contrafortes dos Cárpatos até às planícies da Ásia Central; e os rios que percorrem milhares de quilómetros, permitem aos cinco mares, que rodeiam a Rússia, comunicar-se entre si por vias fluviais internas. O intenso tráfico internacional através do país chegava por meio dos rios que serviam, já na remota antiguidade, de comunicação entre a Escandinávia e a Grécia, o Ocidente e o Oriente, próximo inclusive da Pérsia e da Índia. O leito de *Volkhova* traduz, então, um gesto de “contacto” de amor e de ligação entre culturas: os *três mercadores* que aparecem já no final da ópera, o mercador *veneziano*, o *hindu* e o *varegue*, chegam à cidade através desse mesmo rio e cantam em louvor de Deus.



Ilya Repin, *Sadko no fundo do mar*, 1876.

“*A velha epopeia dos varegues*” parece indicar a fundação de Novgorod no ano de 859 pelos povos do Báltico, uma miscelânea de povos vikings, os nórdicos da actual Suécia e Escandinávia, que navegavam como comerciantes e mercenários. Mais tarde, aliados aos bizantinos, contribuíam para derrubar Constantinopla. O varegue seria certamente, segundo Korsakov, uma representação da soberania dos eslavos nas águas do Báltico que se misturava com os povos orientais nas suas rotas comerciais. O contacto entre estes diversos povos fez conjugar certas lendas escandinavas com lendas gregas e bizantinas e outras de origem persa, numa proliferação do folclore oriental entre os russos. As *bylinas* poderiam ser agrupadas, com efeito, em dois grandes ciclos: o da Rússia do Sul, o ciclo de Kiev e o ciclo de Novgorod, que incluiu a história de *Sadko*.



Rimsky-Korsakov, “Canção indiana”, Violino, *Sadko*.

O *orientalismo* das lendas vai ser transposto para a composição musical, a partir do momento em que Korsakov vê que essa conjugação de culturas pode ser frutífera em termos melódicos. A presença de ritmos indianos na Ópera, como aquele que lemos na passagem musical para violino, é uma das novas tendências que definem um estilo musical diferente, que se demarca da música europeia. O Oriente e tudo o que vem dessas terras misteriosas parece ser fascinante e aliciante para Korsakov, que considerava as melodias ocidentais muito desinteressantes, sem calor e sensualidade,

sem variações contrastantes como se os artistas vivessem numa “mediania” que retira o sabor à vida. A sua finalidade seria dar um novo “tempero” à música e a posição estratégica da Rússia, a sua situação geográfica, ajudava-o neste seu propósito de síntese cultural e artística. Jankélévitch faz pontualmente referência à Ópera *Sadko*, em vários textos, pelo que ficamos com a noção de que era uma peça que ele apreciava e que ilustrava bem a mentalidade multicultural dos povos eslavos.

*Para além das montanhas caucasianas começam as terras mágicas dessa Ásia ‘onde dorme a fantasia como uma imperatriz.’ E que, para toda a imaginação russa, representa o Oriente por excelência. (...) O Asiático é o grande Oriental russo. Para evocar essa Ásia, o ouro dos pagodes, o azul dos mares fabulosos associa-se ao perfume lânguido dos tamaris que flutua sobre as penínsulas e sobre os arquipélagos. O Oriente encarnou para Rimski-Korsakov um certo ideal indolência e devaneio poético, e como a miragem de uma existência distendida.*⁶⁰³

No prisma de Jankélévitch, os compositores mais classicistas imitam a moderação e o retraimento de Ulisses. A *bylina* de Korsakov, em comparação com a *Odisseia*, não mantém a mesma postura ética virtuosa, o *kalos kai agatos* de Homero, que incentiva as boas acções do *homem belo e bom* que pratica a sua vocação e é admirado e respeitado pelos seus amigos. “*Sadko não é o herói do retorno, mas o da partida*”, ele deixa-se seduzir pelo canto da ondina e põe de parte a “*razão prosaica*” e o sentido do dever e da obrigação. Nos dois quadros contemplamos, no primeiro, o *Ulisses* de James Draper amarrado e desesperado (o retrato do homem preocupado com a virtude); e no segundo, o *Sadko* de Ilya Repin a conviver com as sereias (o homem sedutor). É como se ironicamente nos demonstrasse que a melhor forma de “vencer a tentação” feminina é “ceder-lhe”, porque quando cedemos, ela deixa de nos importunar. Como se a própria tentação pudesse acrescentar alguma coisa ao sujeito, um tipo de enriquecimento ou um processo de transição por esse submundo pelo qual temos de passar. A receptividade ao novo, a aprendizagem de uma nova realidade, implica uma desistência do passado, da instituição que já está decadente e que não nos deixaria

⁶⁰³ V.J., “Au-delà des montagnes caucasiennes commencent les terres magiques de cette Asie ‘où dort la fantaisie comme une impératrice.’ Et qui, pour toute imagination russe, représentent l’Orient par excellence. (...) Asiatique est la grande Orientale russe. (...) Pour évoquer cette Asie, l’or des pagodes, l’azur des mers fabuleuses s’associent au parfum languissant des tamaris qui flotte sur les péninsules et sur les archipels. L’Orient a incarné pour Rimski-Korsakov un certain idéal d’indolence et de flânerie poétique, et comme le mirage d’une existence détendue.”, *M.H.*, pp. 91 - 92.

avançar e evoluir no tal *fluxo* da viagem. Aquele que está em transição e na descoberta da alguma coisa, não admite a cristalização e nunca se fixa, porque segue o movimento da mudança, como as ondas do mar que vão e vêm...

Em torno do *canto sedutor da sereia* gerou-se todo um imaginário mágico e encantatório na música, que aponta para o ideal de *eterno-feminino*. Nas peças de Korsakov, esta misteriosa criatura não é uma feiticeira que desvia o homem da senda da verdade e aparece até como uma mais valia nesse trajecto espiritual. Os russos baptizaram-na de *rusalka*⁶⁰⁴ e não a temem, ao contrário dos marinheiros portugueses, saúdam-na como protectora das embarcações. A lenda, no entanto, é quase sempre a mesma, a de uma jovem e inocente donzela que se deixou seduzir por um homem que lhe prometera casamento. Após entregar-lhe a sua virgindade, foi abandonada, sem qualquer explicação, e nunca mais viu o seu amado. O desfecho, com algumas variações, indica que a jovem desonrada se refugia no bosque e desaparece da sociedade. Noutras histórias, ela mergulha no oceano e suicida-se, ou fica sentada à beira-mar, olhando e observando o regresso dos navios, na esperança de reencontrar o amado que partiu. A alma da sereia permanece num sofrimento atroz, angustiada por uma busca sem recompensa. A sua voz dolorosa é um cântico de amor que grita o nome do seu homem, chama-o e interpela-o a voltar. Se os marinheiros ouvirem a sua voz, comovem-se e desejariam ser amados dessa forma tão pungente, são capazes de largar tudo para perseguir esse sonho de amor e encontrarem a felicidade junto de uma *ondina* carinhosa. Todavia, a versão mais conhecida é aquela que nos relata o lado vingativo e destrutivo da sereia, cuja voz melodiosa será motivo de um desaire amoroso que mata o marinheiro que por ela se enamora. Como a amada sente-se rejeitada e sozinha, trocada por outra mulher, a sua paixão transforma-se em raiva e não tem outro desejo senão vingar-se de todos os homens, fazendo-os sucumbir à sua beleza. Os marinheiros quando fazem o caminho de “retorno” a casa são confrontados com a aparição destas

⁶⁰⁴ Inna Naroditskaya, “The Russian *rusalka* – a cousin of sirens, lorelei, naiads, undines, and mermaids – is specific to Russia’s history and culture. There are two siren-like creatures in Russia, the terrestrial woman-bird *sirin*, and the water-inhabiting *rusalka*. Carved at the base of columns on St. Basil’s bridge near the St.Petersburg Admiralty and leading sailors seaward from the prows of the Russian vessels, the fishtailed *rusalka*, not the landlocked *sirin*, became a symbol of military expansion to the seas in the eighteenth century. (...) The traditional legend of Rusalka connects sacrifice with vengeance, reality with magic, classical poetry with folklore, and Christian orthodoxy with paganism. (...) Rusalka belongs to a ‘particular brand’ of heroine that Susan McClary analyses, ‘fixated on memories of a lover who has abandoned her – who has awakened her sexually and has left her with no outlet for that excess.’ She also matches what Ralph Locke identifies as a ‘primary (female) stereotype’: the dangerous woman who holds no allegiance and thus disturbs the placid world of good bourgeois wives and husbands.’ Locke ponders whether such dangerous women disturb or reinforce social morality.” “VII. Russian *Rusalkas* and Nationalism – Water, Power, and Women”, *Music of the sirens*, Indiana University, 2006, pp. 216, 217.

mulheres-peixe, com belos e longos cabelos, seios muito alvos e que agitam a sua cauda em movimentos sinuosos. A sereia quer impedir que o herói, Ulisses, regresse para a sua esposa, pois foi justamente por essa razão que ela ficou só. Parece não ter direito a uma felicidade conjugal e vive apenas no pranto e sob o signo do desejo, da ânsia e da saudade, da paixão não correspondida... As criaturas sedutoras do mar, bem como as ninfas, alimentam um rancor e uma inveja das mulheres casadas, também gostariam de serem amadas e desposadas, acabam por ficar ressentidas numa amargura sem igual.⁶⁰⁵

Andante (♩ = 76)

Сон по бе-реж-ку хо-дил, Дре-ма по лу-гу. А и Сон ис -

кал Дре-му, Дре-му сура - ши-вал: „А и где же спит Сад-ко,

ку-пав доб-рый мо-ло-дец? Ба - ю-бай, ба - ю-бай, ба - ю-бай,

нар pp

Rimsky-Korsakov, “Cântico da Tzarina dos Mares”, *Sadko*, canto e harpa.

⁶⁰⁵ No folclore eslavo, mais do que seres que habitam as águas, as *rusalkas* são *espíritos* que já transitaram do mundo aquático para o espectral, comportam-se como as almas atormentadas dos suicidas que não têm direito ao repouso eterno, vagueiam por toda a parte, tentam vingar-se e perturbar as pessoas. A sua natureza é essencialmente passional e temperamental, almas furiosas, ardentes e possessivas que conseguem dominar os homens do ponto de vista das emoções. O indivíduo recto e sóbrio, o herói que segue o exemplo de Ulisses, saberá reconhecer estas vozes do Subconsciente e torna-se surdo às agitações por elas provocadas. Algumas crenças populares, consideravam que sempre que uma criança pagã morria afogada ou uma virgem se atirava a um lago, tornavam-se *rusalkas*, assombrando as águas para a eternidade. De acordo com diferentes regiões, tomariam diferentes formas, no Rio Danúbio, por exemplo, elas eram jovens belíssimas, porém nalgumas parte do norte da Rússia, eram criaturas poderosas e feias. Já na Boémia, terra de outro grande compositor, Dvořák, as *rusalkas* apareciam como espíritos melancólicos que habitavam as lagoas profundas no meio dos bosques, as *tunkas*. Por vezes, as jovens saíam da água e viajavam para terra, em pleno Verão, sobretudo no mês de Junho, emergiam dos lagos e subiam às árvores durante uma semana inteira. À noite, voltavam descer para cantar e dançar à luz da lua, cânticos tão sedutores como os das bruxas, e o homem que se aproximasse deveria dançar até a morte. Quando as *rusalkas* fugiam e desapareciam na água, deixavam um rasto de erva verde que crescia na terra onde elas caminharam.

Para Jankélévitch, cântico da sereia como um *lamento* comove o espectador... Observemos o “Cântico da Tzarina dos Mares”, de *Sadko*, na partitura. Volkhova era uma sereia especial que amou a tal ponto Sadko e o povo de Novgorod que se entrega a eles e dissolve-se em rio, uma dissolução mística onde a alma da bela sereia se mistura com o mundo colectivo, desmancha o que é individual para se dispersar no todo.

Ao lermos as lendas antigas ficamos com a ideia de que o *eterno-feminino*, durante o antigo Romantismo musical, sempre se viu dividido em duas categorias: o *arquétipo da mística-santa* (a mulher púdica, que vive um amor casto e sublimado), e o *arquétipo da mística-pecadora* (a mulher sensual, simbolizada pela *Sereia-Bruxa*, que vive a insatisfação da paixão nunca concretizada). O feminino vivido na sua dualidade positiva e negativa, remete-nos para um certo *maniqueísmo* cristão do *bem* e do *mal*. A beleza da “virgem” na imagem da *Eva* no *Génesis*, é o protótipo da primeira mulher criada à “imagem e semelhança” de como deveria ser a conduta feminina. A mulher negativa, sob a influência de *Lilith* ou *Astarte*, exercia o fascínio da bruxa que manipula o homem com toda a espécie de seduções e mentiras. No *Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky, observamos ainda este horizonte maniqueísta na pura e amorosa *Odete* (o *cisne branco*) e a sua gémea *Odile* (o *cisne negro*) que se alimenta desta ambiguidade do feminino que se assume na perversidade da *bruxa* e na candura da *pomba* que nos salva da perdição. A Inocência e a Perdição vivem dentro da natureza ambivalente da mulher e esta duplicidade repercute-se nas obras dos compositores românticos, que elevam a música a uma atmosfera religiosa e mágica. No entanto, a perspectiva de Korsakov do *eterno-feminino* vai ser conciliadora destas duas categorias de *bem* e de *mal*. Pode até parecer que existe um diabolismo e um aspecto demoníaco neste compositor, mas que difere da atmosfera nocturna que se ouvia no Romantismo. É o enfeitiçamento das mulheres-peixe, enquadradas na segunda categoria, que se dedicam à “música sensualista” e “sensorial”, mais apelativa aos sentidos, e fazem soar esse lamento suave que ecoa nas almas dos marinheiros errantes. Mas como vimos, a respeito da *russalka*, a mulher-peixe não é malévola para Korsakov. Volkhova demonstrou ser muito generosa com *Sadko*. Na verdade, não existe nele uma oposição de forças, pois o artista está mais focado no barroquismo das formas musicais, na luminosidade e no movimento das harmonias, do que no gosto do macabro ou do satânico. Jankélévitch conclui que não há, por conseguinte, uma *metafísica do mal* no repertório de Korsakov, somente positividade e dinamismo luminoso. Uma vez mais, reconhecemos aqui uma emancipação do Romantismo e o princípio de uma nova era na

arte musical, mais ligada ao fenómeno da luz e de um optimismo ontológico que dissolve a metafísica das trevas e da confusão do dramatismo romântico.⁶⁰⁶

O enredo da ópera de Korsakov, *Peter e Févronia*, *A Cidade Invisível de Kitezhe* de 1905, com o libretto escrito por Vladimir Belsky, permite-nos pressentir claramente a influência oriental sobre a Ortodoxia pela valorização do *eterno-feminino* (*Vechnaia Zhenstvennost*), de agora em diante, encarado apenas na sua vertente positiva da mulher como ícone de bondade, que não esconde a sua beleza ou sensualidade, nem se envergonha dela. A Igreja Ortodoxa elegeu *Peter e Févronia* como “patronos da família” e do tipo de amor místico que deve ser experimentado pelo povo cristão. Da mesma maneira que Deus-Pai serve de exemplo de “figura paternal”, a Virgem Maria (*Theotókos*) é a “figura maternal”. Qualquer pessoa que deseje estar em consonância com Cristo, deve copiar estes dois Arquétipos: o masculino e o feminino que se cruzam no *casamento místico* que ocorre no interior da alma (o *animus* e *anima* da Psicologia de C.G. Jung).⁶⁰⁷ Temos igualmente duas outras óperas indicando esta simbologia, o belíssimo Bailado *Mlada*, de 1890, que nos apresenta as almas-gêmeas de *Mlada* e o seu amado *Iaromir*. E *Snegurotchka* de 1881, a partir da peça de Alexander Ostrovsky, que fala da “Donzela de neve” e o jovem Mizgir apaixonado por ela. São dramas de amor correspondido, como refere Jankélévitch, mas tumultuado no meio de obstáculos. No caso de *Mlada* e *Iaromir* só se reencontram na morte, num mundo fantasmagórico, e a peça vive deste anseio de espiritualização do amor de dois seres desencarnados e sublimados na invisibilidade do Além.⁶⁰⁸

Há nas mulheres que povoam as óperas de Rimsky-Korsakov, algo de improvável e de longínquo, onde encontramos a marca da quimera, da “nestbytchnost” irrealista. A

⁶⁰⁶V.J., “On aurait tort toutefois de confondre les diableries de Rimsky-Korsakov avec l’esprit du diabolisme romantique: le scherzo burlesque à la mode du *Coq d’or* n’a presque rien de commun avec le démoniaque des *Scherzos* de Chopin; mais il n’est pas moins éloigné des *Poèmes tragiques et sataniques* où Skirabine fait alterner grimaces, exclamations et ricanements. Celui qui n’écrit un «Conte d’automne» que pour célébrer la déroute du vieillard Kachtchéi est étranger à tout manichéisme comme à toute métaphysique du mal: aussi le satanisme n’est-il pas son fort.”, *M.H.*, p. 169.

⁶⁰⁷Michel Laroche, “Pour les Pères syriaques, comme pour l’ensemble des Pères de l’Église, l’homme est crée à l’image de Dieu et non l’inverse. C’est donc de *Dieu le Père*, le archétype parfait, que provient ensuite dans la création divine le père charnel comme image du précédent. De la même façon, c’est *Dieu l’«Esprit Sainte»*, la *Mère*, archétype parfait, que provient ensuite dans la création divine son image dans l’humanité: la mère charnelle. Ce qui précède, c’est Dieu et non son image, c’est l’Esprit et non la chair.”, *La voie du silence dans la tradition des Pères du désert*, Paris, Albin Michel, 2010.

⁶⁰⁸V.J., “Aux noces mystiques, aux épousailles posthumes de Fevronia et du prince Vsevolod Iouriévitch, tué par les Tatars, répondent dans l’apothéose finale de *Mlada* les noces spirituelles de deux autres fantômes, l’ombre de Mlada et l’ombre de Iaromir: car c’est dans l’au-delà que se célèbre le mystérieux «sposalizio», car c’est la sublimation qui rend possible l’union pneumatique des êtres désincarnés.”, *M.H.*, p. 177.

caprichosa Oksana da “Noite de Natal” e a coquette sultana de Chemakha do “Galo de Ouro”, cuja personalidade é tão enigmática e o incógnito está tão bem guardado; Mlada e a Rainha da Ondinas da “Noite de Maio”, que são ambas fantasmas; a Princesa Cisne de “Saltan” e a Princesa do Mar de “Sadko”; Snegurotchka e Févronia, virgens silvestres e elusivas; a Sereia de “Svitez” de Léon Méï e a ninfa de Maïkov, jovens russas ou princesas do Oriente, todas elas são enlanguescidas e esvaídas, inconsistentes ou, melhor dizendo, inexistentes. Aparecem, desaparecem. (...) Snegourootchka, Volkhova e Ondine, as três jovens, a da neve, a dos mares e aquela do “Gaspard” nocturno, não são senão uma gota de água e um borbulhar de ouro, pedaços graciosamente esgaçados de um arco-íris sem substância.⁶⁰⁹

Em Korsakov, todas as personagens parecem envolvidas por uma atmosfera etérea, sobretudo a figura feminina, que está bem longe da realidade, aludindo a mundo invisível e místico, inacessível e inatingível para os comuns mortais. Para percorrê-lo precisamos de seguir a *mulher* desconhecida, sem ter a segurança das certezas e do claro discernimento racional. Na interpretação gnóstica do Cristianismo, a companheira complementar de Adão, a Eva (*Podruga Boga*) estaria ao mesmo nível de igualdade do marido, por isso a verdadeira ascese cristã passa pelo “casal”.⁶¹⁰ A mulher deixa de ser mais uma personalidade inferiorizada ou subjugada ao homem, enquanto companheira e intermediária, auxilia-o no seu esforço de encontro com Deus. O antigo Deus de Abraão

⁶⁰⁹V.J., “Il y a dans les féminités qui peuplent les opéras de Rimsky-Korsakov quelque chose d’improbable et lointain où l’on retrouve la marque de la chimère, de la *nestbytochnost* irrealiste; la capricieuse Oksana de la *Nuit de Noël* et la coquette sultane de Chemakha du *Coq d’or*, dont la personnalité est si énigmatique et l’incognito si bien gardé, Mlada et la reine des Ondines de la *Nuit de Mai*, qui sont toutes deux des fantômes, la princesse Cygne de *Saltan* et la princesse de la mer de *Sadko*, Snegourootchka et Févronia, vierges sylvestres et insaisissables, la sirène de Svitez de Léon Méï et la nymphe de Maïkov, jeunes fille russes ou princesses d’Orient, toutes elles sont évanouissantes et fondantes, inconsistantes ou, pour mieux dire, inexistantes; elles apparaissent, disparaissent. (...) Snegourootchka, Volkhova et Ondine, les trois jeunes filles, celle des neiges, celle des mers et celle du nocturne *Gaspard*, elles n’étaient donc que goutte d’eau et bulle d’or, gracieux lambeaux d’arc-en-ciel sans substance.”, *M.H.*, pp. 173-174.

⁶¹⁰Boris Mouravieff, “In order to approach the problem better, we must go back to the fragment from the Golden Book quoted in the second volume, so we will reproduce it here:

“Every man is born bearing within him the image of his polar being.
As he grows, this image grows within him;
It takes form and is filled with life and colour.
Man is not conscious of it. Yet it is his ALTER EGO,
The Lady of his dreams, his PRINCESS OF THE VISION.
In quest of her he must eternally go.
In Her alone, he will find a perfect echo of himself;
Of the most intimate, inexpressible movements of his soul,
For in their union, the limit between the I and the THOU is obliterated.
Since she is his SINGULAR, his LEGITIMATE SPOUSE.
And SILENCE will then be the depositary of the fullness of their Love.”

Chapter XXII (Book III – The esoteric cycle), *Gnosis – Study and commentaries on the esoteric tradition of eastern orthodoxy*, U.K., Praxis Institute Press, 1993, p. 223.

judaico, masculinizado na imagem do Pai, o *Demiurgo* grego, possui um lado “feminino” presente na Virgem Maria, *Aquela que é geradora do Filho*, a *Sophía* grega muito cultuada na Rússia. As tradições helénica e hebraica, marcadas pela influência dos antigos povos sumérios e da Babilónia, e pela herança dos mitos egípcios, passam-nos esta crença na polaridade masculina e feminina. O *Paraíso* que nos é descrito como “local de felicidade”, era habitado por um único *casal*, Adão e Eva, que vivem em perfeita harmonia e integração num “jardim”, cuja claridade e a Primavera são constantes. O ser humano não sofria as mudanças naturais, o envelhecimento e o sofrimento, dado que mantinha uma relação harmoniosa com o mundo, e os animais respeitavam-no e podiam viver em liberdade junto do homem, que compreende a linguagem da natureza. Perto do companheiro masculino, a mulher manifesta-se na sua tríplice simbolização como *virgem*, *mãe* e *sophia*. A sabedoria feminina resulta de um conhecimento de tipo intuitivo, o *esprit de finesse* de Pascal, que atinge minuciosamente a verdade. A expressão do Judaísmo *ruah* é de género feminino e, de acordo com a doutrina dos Padres do Deserto, os ortodoxos designam o Espírito de *Mãe de Todos os Santos*.⁶¹¹ A realidade pneumática, com o seu poder de inspiração e de profecia, só poderia ser feminina. Ao passo que os cristãos, sentem o Espírito como *sopro*, os gregos preferem interpretar este espírito, não como *sopro* do “ar” celeste, mas proveniente da profundidade da “água” e da “terra” pelo seu simbolismo de imersão e fecundidade uterina (no mito da deusa Deméter e Perséfone). Se ambas as tradições conectam a natureza feminina com os elementos da natureza *ar*, *água* e *terra*, fica a faltar, então, o *fogo* que é o elemento masculino representado por Cristo. A conversão dá-se no interior do coração quando os outros elementos são submetidos ao ‘*baptismo do fogo*’.⁶¹²

Em *Peter e Févronia, A Cidade Invisível de Kitezhe*, o horizonte longínquo que Korsakov deseja abraçar é conhecido entre os russos como a *Veneza*, *Ledenetz* ou *Vedenetz*, a interpretação eslava da *Jerusalém Celeste*, para a qual também aponta *Sadko* que alimenta a nossa expectativa com a esperança de nos reencontrarmos a nós próprios e renascermos do fundo do oceano, após uma *morte iniciática*. Essa morte que implicou primeiro um romance passionai, termina com a morte sacrificial de *Volkhova* que se transforma em “rio” para beneficiar a união e a intercomunicação entre o povo de

⁶¹¹ *Op.Cit*, Michel Laroche, “En araméen, langue du Christ, le mot ‘esprit’ (*rouha*) est du féminin, et les Pères syriaques dont la langue est d’origine sémitique parlaient, eux aussi, de l’engendrement divin de l’Esprit Sainte, mot qui est également féminin en syriaque. Le Pseudo-Macaire, commentant cet Évangile, parle de la *Mère céleste qui est le bon Esprit de Dieu* et de la Jérusalem céleste qui remplace la mère mortelle quittée par les ascètes.”, p. 53.

⁶¹² Matheus, 3, 11.

Novgorod. É como se nos dissesse que para ascendermos à *Kitezhe*, precisamos passar pelas mãos da mulher e confiar nela, descer às profundezas marítimas. As lendas vão instruindo a nossa alma e dando sinais que orientam a nossa jornada espiritual. De maneira que devemos ultrapassar a visão de *Sadko* como um mero comerciante ou um indivíduo materialista e ganancioso que apenas queria enriquecer. O seu trajecto é bem mais íntimo e pungente, exige de nós uma interpretação para além da aparência superficial da história que nos é contada. De um modo geral, as óperas de Korsakov reflectem o teor simbolista do artista, uma vertente onírica e ideal que, nalguns pontos, até relembra Scriabin mesmo no estilo de composição e nas temáticas irrealistas e utópicas que aborda. Encontramos uma mistura de “impressionismo” com “simbolismo” que se entrecruzam numa música elaborada e cheia de nuances.

*Entre o Ulisses dantesco e o Ulisses homérico, existe o caso intermediário do aventureiro russo Sadko, imortalizado pela lenda lírica de Rimsky-Korsakov. Sadko é um pobre trovador que vai em busca de tesouros para se enriquecer e dourar a cúpula das igrejas da sua cidade natal. A sua viagem, em suma, é uma viagem de negócios! Essa é a faceta burguesa e negativa da ‘bylina’ submarina. Mas existe também, em Sadko, um herói dos tempos modernos, que parte à procura de uma cidade maravilhosa. Essa cidade, que a lendas russas chamam, de um modo bizarro, Veneza, Ledenetz ou Vedenetz, é uma cidade mística, uma Veneza dos mares azuis que os comerciantes de Novgorod jamais viram. Com os seus palácios brancos e pela grandeza das suas cúpulas, a cidade fabulosa situada numa ilha deserta, com flores exóticas, acaba por se confundir com a Jerusalém (Celeste), essa cidade de luz, que tal como a cidade invisível de Kitége, é qualquer coisa como o Sãõ da nossa esperança.*⁶¹³

Tanto *Mlada* de 1892, como *Sadko* de 1897, estão classificadas e anexadas uma à outra como *óperas aquáticas*, que descrevem o tal mundo vacilante, flutuante e ambíguo, de que falava Jankélévitch, povoado por seres femininos sedutores e

⁶¹³ V.J., “Entre l’Ulysse dantesque et l’Ulysse homérique, il y a le cas intermédiaire de l’aventurier russe Sadko, immortalisé par la légende lyrique de Rimsky-Korsakov. Sadko est un pauvre trouvère qui va chercher des trésors pour s’enrichir et dorer le bulbe des églises de sa ville natale. Son voyage, en somme, est un voyage d’affaires! Tel est le côté bourgeois et négatif de la bylina sous-marine. Mais il y a aussi en Sadko un héros des temps modernes, qui part à la recherche d’une ville merveilleuse; cette ville, que les légendes russes appellent bizarrement Venise, Ledenetz ou Vedenetz, est une ville mystique, une Venise des mers d’azur que les marchands de Novgorod n’ont jamais vue; avec ses palais blancs et son bourgeonnement de coupes, la ville fabuleuse, située sur une île déserte aux fleurs exotiques, finit par se confondre avec Jérusalem ; cette ville de lumière, ainsi que la ville invisible de Kitiège, est quelque chose comme la Sion de notre espoir.”, *A.E.S.*, p. 40.

hipnotizantes que se rarefazem na sua irreabilidade. Para concretizar, do ponto de vista musical, esta descida ao subconsciente marítimo das sereias e rusalkas, em *Sadko*, Korsakov baseou-se no *poema sinfónico* “*Ce qu’on entend sur la montagne*” do grande virtuoso romântico Franz Liszt. No processo criativo da sua obra *Sadko*, socorre-se do mesmo tipo de harmonias e modulações, usadas por Liszt, na caracterização do espírito das águas revoltas. Na verdade, a partir da década de 1860, nota-se claramente a presença lisztiana e wagneriana na música russa no emprego de acordes cromáticos. Mais uma vez, vemos que uma résta do Romantismo ainda presente na “música impressionista” que Korsakov começara a criar, não só nos temas da Natureza e do folclore que constantemente evoca, mas no tipo de composição *rapsódica*.

*O “barulho grande, imenso, confuso” que, em Liszt, evoca “Ce qu’on entend sur la montagne” – aquilo que se entende sobre a montanha, nomeadamente o ruído da floresta e o som remoto do oceano, os sinos na planície e clamor dos homens, este tumulto original, nascido da grande caixa de som e das cordas em surdina, vai bramar, uma segunda vez, na ondulação marinha de “Sadko”; mas evoca no presente, vindo de longe, tudo aquilo que se entende sobre o mar: a berceuse das vagas e o canto das sereias. Pois é sobre este fundo sonoro, tanto em Rimski-Korsakov como em Liszt, que a inspiração rapsódica nasce; pois são esses trémolos lisztianos que elevam o canto de “L’ondine du lac Svitez”. Rimski-Korsakov é a encarnação do génio rapsódico – não que tenha escrito, como Liszt, rapsódias, mas porque a sua obra é essencialmente e inteiramente rapsódica.*⁶¹⁴

A poesia russa da *bylina* apresenta, em si mesma, o espírito “rapsódico” do *charmeur* mágico que hipnotiza, com o seu *charme*, e canta em versos livres, sem se aprisionar no condicionamento das rimas que o constroem. Esse mesmo espírito estava na origem da *rapsódia* como o estilo de composição que mais se prestava à criatividade dos compositores românticos. No Romantismo europeu, anterior ao que se desencadeou na Rússia, vemos o modo como Franz Liszt compôs as *rapsódias*

⁶¹⁴ V.J., “Le ‘bruit large, immense, confus’ qui chez Liszt évoque *Ce qu’on entend sur la montagne* – ce qu’on entend sur la montagne, à savoir le bruissement de la forêt et le brouhaha lointain de l’océan, les cloches dans la plaine et les clameurs des hommes, ce vacarme originel, né de la grosse caisse et des cordes en sourdine, va gronder une seconde fois dans l’ondulation marine de *Sadko* ; mais il évoque à présent, venant du large, tout ce qu’on entend sur la mer : la berceuse des vagues et le chant des sirènes. Car c’est sur ce fond sonore, chez Rimski-Korsakov comme chez Liszt, que l’inspiration rhapsodique prend naissance ; car c’est trémolos lisztians que s’élève le chant de ‘L’ondine du lac Svitez’. Rimski-Korsakov est l’incarnation même du génie rhapsodique – non pas qu’il ait, comme Liszt, écrit des rhapsodies, mais parce que son oeuvre est rhapsodique essentiellement et tout entière.”, *M.H.*, pp. 73 - 74.

húngaras.⁶¹⁵ esses retratos excepcionais do folclore húngaro e da vida dos povos ciganos e dos nómadas de tradições muito vincadas com um tipo de música popular. Segundo Jankélévitch, Korsakov é “a encarnação do génio rapsódico”, deu-lhe uma nova liberdade... Para além de fazer sobressair as características secundárias, pitorescas ou meramente ‘folclóricas’ do povo, o canto rapsódico reatava um casamento com elementos primordiais da natureza sem os quais não existiria uma “alma” nacional.

A rapsódia rompia com a *forma-sonata*, com as regras de uma estrutura rígida e prescinde do ‘tema’, prefere envolver-se na espontaneidade do *canto*, na medida em que o ‘tema’ era uma concepção abstracta, um tipo de esquema que se aplicava à música. A composição rapsódica seria comparável a um *Jazz*, naquela época, uma composição mais imprevisível e de improvisação, “*vem como vem*”,⁶¹⁶ completa-se a si mesma como o *timbre* de uma voz, que já vem pronto, cheio e caloroso. O ponto de partida do Modernismo de Stravinsky e do Impressionismo francês começara a tomar relêvo nesta altura. Além da *Sagração da Primavera*, Igor Stravinsky na composição de *O Pássaro de Fogo* e *Petrushka*, de 1910 e 1911, seguia a mesma linha rapsódica de Korsakov e inspirava-se no folclore e nos *contos de fadas*. Mais uma vez, fazia renascer esta atmosfera da fantasia eslava com um novo virtuosismo. O início da “*dança russa*” do “boneco de trapos”, na sua brincadeira de fantoche, contagia-nos com a alegria e o riso caloroso e esperançoso de uma nova *nação*. Stravinsky interpela-nos a dançar com ele neste começo triunfante: “*Allegro giusto*” aponta ele na partitura e, logo que aparece a primeira frase, assustamo-nos inclusive com a força e a velocidade, com o ânimo e a disposição que exige do intérprete, de maneira a que a sonoridade seja intensa e viva.

⁶¹⁵A questão da rapsódia e a sua função do Romantismo: Vide o texto *Liszt et la rhapsodie* de V.Jankélévitch e o nosso estudo anterior: *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch* (tese de mestrado) Fac.Letras, 2007: “Segundo Jankélévitch, Liszt apresentou-se como o precursor da época moderna, visto que as obras lisztianas converteram o século XIX no século da *rhapsodie*, onde se desagregam as estruturas sociais e políticas, assim como as estruturas musicais. Do mesmo modo que o impulso nacionalista desagrega a monarquia austro-húngara, também o início da *rhapsodie* marca o fim do carácter monolítico da tradição sinfónica. A *rhapsodie* constitui a libertação das energias patéticas contra o absolutismo da sinfonia. Jankélévitch opõe a *rhapsodie* à sinfonia, considerando que a sinfonia está ligada ao autoritarismo da forma-sonata, apresentando-se de uma forma rígida, impessoal e abstracta, enquanto que a *rhapsodie* institui o ‘princípio de localização nacional’. De um modo geral, as sinfonias são heróicas ou pastorais, as *rhapsodies* são eslavas, bascas, espanholas... Jankélévitch afirma que os compositores românticos reconheceram que a música não pode estar isolada de um contexto social e histórico, precisa de estar inserida numa nação, de contrário, a música perde o seu fundamento.”, pp. 83 - 84.

⁶¹⁶V.J., “Le thème est une formule mélodique, une ellipse, un schème simple et abstrait choisi en fonction des commodités de la polyphonie. Et au contraire, le chant rhapsodique vient comme il vient, c’est-à-dire tel qu’il est, toujours à l’état complet, et il se suffit chaque fois à lui-même; ce n’est pas un ‘motif’, c’est une cantilène organiquement structurée. (...) Cette incessante itération d’un mélodisme cent repris et remanié, et qui si cherche, et qui tâtonne sans jamais se décomposer, n’est-ce pas le symptôme caractéristique de l’improvisation?”, *L.R.I.*, pp. 57 -58.



Igor Stravinsky, I, *Trois mouvements de Pétrouchka*, 1911.

*Em oposição ao totalitarismo racional, o espírito da rapsódia afirma os direitos das particularidades nacionais. As sinfonias são heróicas ou pastorais: mas as rapsódias são eslavas, bascas, norueguesas, ucranianas ou espanholas, o adjectivo designando aqui não um humor subjectivo ou um pathos, mas uma proveniência geográfica. (...) O facto nacional não será, por conseguinte, mais uma qualidade secundária ou uma aparência pitoresca e superficial: o facto espacio-temporal da nação refere-se à essência das coisas. Quem diz nacional, diz popular. A palavra eslava “Narod” não designa, ao mesmo tempo, a nação como grupo étnico ou comunidade linguística e povo como classe social? Enquanto que a sinfonia, construção sábia, supõe um ofício e seus técnicos, a rapsódia deixa cantar o povo.*⁶¹⁷

O jovem Korsakov, entre os outros elementos do *Grupo dos Cinco*, foi talvez o mais original e influenciou uma série de compositores da geração vindoura. O desenvolvimento da *rapsódia* e de estilos musicais mais livres foram aproximando Korsakov de Stravinsky e dos impressionistas franceses. As suas *obras marítimas* acordavam as raízes históricas e os grandes feitos dos navegadores e conquistadores do passado. Os intelectuais e os artistas russos estavam a perder as suas tradições ao imitar

⁶¹⁷V.J., “Par opposition au totalitarisme rationnel, l’esprit de rhapsodie affirme les droits des particularités nationales. Les symphonies sont héroïques ou pastorales: mais les rhapsodies sont slaves, basques, norvégiennes, ukrainiennes ou espagnoles, l’adjectif désignant ici non point une humeur subjective ou un pathos, mais une provenance géographique. (...) Le fait national n’est donc plus une qualité second ou une apparence pittoresque et superficielle: le fait spatio-temporel de la nation se rapporte à l’essence des choses. Qui dit national dit populaire. Le mot slave Narod ne désigne-t-il pas à la fois la nation comme groupe ethnique ou communauté linguistique et peuple comme classe sociale? Tandis que la symphonie, construction savante, suppose un métier et des techniciens, la rhapsodie laisse chanter le peuple.”, *L.R.I.*, pp. 29 - 30.

as técnicas da arte e da filosofia europeias, para Jankélévitch, Korsakov assumiu-se como o *ídolo romântico-impressionista* que travou um ‘duelo’ com a Alemanha. A música russa combate artisticamente a influência da escola alemã, com os academismos que reinavam na Europa, que queriam invadir, de um modo impositivo, a grande Rússia. Afinal o Romantismo eslavo cultiva o nacionalismo e entende por ‘nacional’ (*Narod*) tudo o que torna uma pátria única, o que a distingue das outras nações, elementos e traços que definem o *rosto* de um povo enraizado num determinado contexto geográfico e sócio-cultural. Por essa razão, o *Grupo dos Cinco* não foi mais do que um “grito de liberdade” e de autonomia da nação relativamente à pressão externa, um modo de reunir tudo o que é *essencial* para a alma do povo e que não deveria ser aniquilado.

Em François Liszt, o carnaval, ou seja, o grande bacanal anual do travesti e da irreverência, desenrolará as suas orgias não em Viena, mas em Pesth. Carnavais de Pesth, seguindo-se os de Banyuls, Aix-en-Provence e São-Petersburgo: Depois de Liszt, Séverac, Milhaud e Stravinsky transportam a festa primaveril a todas as regiões da Europa; e “Snegourotchka” celebra-a mesmo no país mítico de Bérendei. A embriaguez desconhecida encontra-se na música de Rimsky-Korsakov, que é a ‘féerie’ dos quatro continentes e das quatro estações do ano. “Sadko” reúne no porto de Novgorod a multidão dos mercadores de outros mares: a barcarolle veneziana, a velha epopeia dos varegues e o lamento hindu misturam-se às rondas populares da Rússia. (...)

É aqui que Rimsky-Korsakov faz dizer o Checo Loumir, o bardo de Vysehrad:

– “O estrangeiro entrou por violência na nossa pátria...

Não temos de procurar a verdade nos Alemães... Desgraça aos Alemães!”

*E para que a resistência ao ocupante seja também um protesto contra academismo de Leipzig, o grande compositor volta-se para Loumir, que canta acompanhando-se do psaltérion, uma excepcional melodia em modo frígio.*⁶¹⁸

⁶¹⁸V.J., “Chez François Liszt, le carnaval, c’est-à-dire la grande bacchanale annuelle du travesti et de l’irrévérence, déroulera ses orgies non à Vienne, mais à Pesth. Carnivals de Pesth, puis de Banyuls, d’Aix-en-Provence et de Saint-Pétersbourg: après Liszt, Séverac, Milhaud et Stravinsky transportent la fête printanière dans toutes les contrées de l’Europe; et “Snegourotchka” la célèbre même au pays mythique des Bérendei. Des ivresses inconnues se sont donné rendez-vous dans la musique de Rimsky-Korsakov, qui est la féerie des quatres continents et des quatres saisons. “Sadko” réunit dans le port de Novgorod la foule des marchands d’outre-mer: la barcarolle vénitienne, la vieille épopée varègue, la complainte hindoue se mêlent aux rondes populaires de la Russie. (...) C’est la que Rimsky-Korsakov fait dire au Tchèque Loumir, le barde de Vysehrad: “L’étranger est entré par violence dans notre patrie... Nous n’avons pas a chercher la vérité chez les Allemands... Malheur aux Allemands!” Et pour que la résistance à l’occupant soit aussi une protestation contre l’académisme leipzigois, le grand compositeur prête à Loumir, qui chante en s’accompagnant du psaltérion, une exquise mélodie en mode phrygien.”, *L.R.I.*, pp. 31 - 32.

O Império Russo da antiga Bizâncio absorvia os estilos artísticos vindos da grande Ásia e misturava-os em vários domínios artísticos. Na Arquitectura, o orientalismo aparece nas catedrais, por exemplo, na célebre Catedral de São Basílio em Moscovo que se assemelha a uma imagem idealizada de um conto de fadas. Na Pintura, o Oriente aparece nos temas e mitos orientais. Na Moda, vemo-lo nas vestes e nos tecidos, sedas e pedrarias que chegavam com as rotas comerciais. Na Música, os *modos musicais orientais* aparecem na espiritualidade dos cânticos ortodoxos nas Igrejas e o Oriente está bem expresso nas composições da nova geração de artistas, etc, etc. Segundo a *Eslavofilia*, a Rússia era mais Oriental do que Ocidental e não fazia sentido renegar essa origem. Na personagem de *Sadko*, Korsakov opunha-se ao militarismo alemão e às escolas clássicas europeias com a formação de um estilo de música diferente, o *seu* estilo, que resultava da fusão das harmonias dos eslavos, com as músicas gregas e hindus dos *orientais*, ou seja, as diversas músicas atribuídas aos três mercadores, o *veneziano*, o *hindu* e o *varegue*: “*Sadko*” *reúne no porto de Novgorod a multidão dos mercadores de outros mares: a barcarolle veneziana, a velha epopeia dos varegues e o lamento hindu misturam-se às rondas populares da Rússia.*” Jankélévitch afirma que Korsakov sobressai de imediato graças à sua recuperação de *modos musicais* mais antigos, que não se usavam na Europa e considerados até culturalmente inferiores perante a sofisticação e o refinamento das composições ocidentais. As suas composições eram predominantemente diatónicas criadas em torno de modos menores. Em diversas ocasiões, ele sente que foi pioneiro neste aspecto, por exemplo, na apropriação da *escala octatónica* que remonta às melodias persas do século VII, que favorecia a flexibilidade melódica que ele tanto desejava. As escalas musicais exóticas, quer a octatónica ou pentatónica, com intervalos aumentados, davam um efeito de liberdade e de sensualidade e não tinham somente uma função decorativa, havia mesmo essa intenção de apelar às sonoridades mais folclóricas interiorizadas na alma primitiva do povo russo. Antes de Korsakov, porém, já observamos o mesmo comportamento em Liszt, nas *Rapsódias* e nos *Estudos Transcendentais*. No fundo, ele terá sido o primeiro a explorar novos elementos modais, mas Korsakov em todas as suas obras teve mais tempo e oportunidade para explorar e expandir ao máximo um estilo definitivamente *orientalista*.

O Oriente, ao rubro, iremos presenciá-lo em toda a encenação magnífica da *suíte sinfónica Shéhérazade*, que Rimsky-Korsakov terminava em 1888. Verdadeiro testemunho revolucionário de uma música *avant-garde* que começava a roçar o

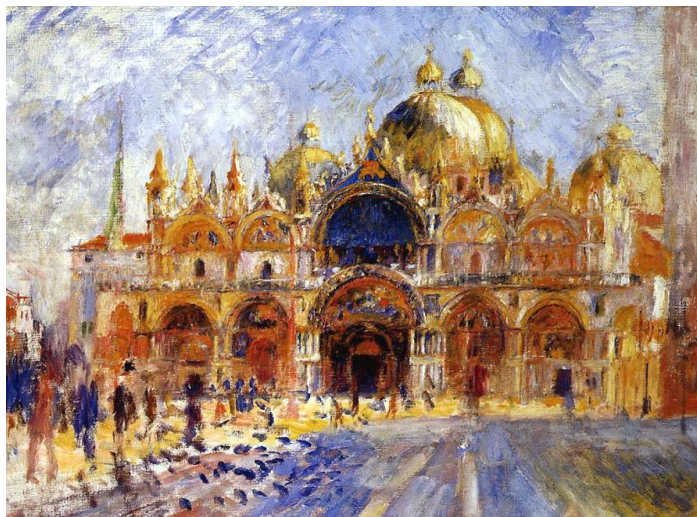
Modernismo. *Shéhérazade* era a versão feminina de *Sadko*, a misteriosa mulher que captava a atenção dos ouvintes com o poder da sua voz e da sua inteligência. “*Contava sempre mais um conto*”, “*Skazkou skaji*”, diriam os russos. A mesma *Odalisca* que Léon Bakst desenhou num dos seus cenários teatrais, parece seduzir-nos pelo seu corpo, mas é a sua voz melodiosa para os ouvidos de quem tinha o privilégio de escutá-la, que prende o ouvinte.



L. Bakst, Traje do Ballet *Shéhérazade*, 1910.

A suite inspirada em *O Livro das Mil e Uma Noites* que é muito famoso no folclore persa, indiano e árabe, concilia as várias tradições do Médio Oriente. A música fazia uso desse *arabismo* e *sincretismo* religioso que se verificava nas principais artes, a Poesia, a Pintura e a Arquitectura. Do movimento ondulatório das concepções geométricas, cheias de arcos e curvas, patentes nos palácios orientais e nas igrejas bizantinas, o compositor transitou para o *arabesque* na música, transpôs esse mesmo dinamismo e sedução para as suas partituras. A mesma preocupação que ocuparia, posteriormente, as concepções desconstrutivas do Abstraccionismo do pintor Wassily Kandinsky aquando das suas “*Composições*”. O *arabesco* como um “poema linear” de inspiração *sufi* é a ocasião onde se encontram e confluem a geometria, a música e a escrita. Realiza uma *síntese* metafísica que opera a passagem ou a transição do ponto de vista espacial ao ponto de vista temporal. Essa geometria luxuriante, embora seja concebida pelo intelecto, apela à nossa “ultrapassagem” ou “auto-superação”. Ao olharmos, por exemplo, para os tapetes persas com os seus desenhos elaborados, ou quando prestamos atenção aos arcos de uma basílica bizantina, somos transportados para fora de nós próprios, libertamo-nos da razão mediante a complexidade, quase sobrenatural, da geometria pela abertura a outras dimensões. Por conseguinte, dir-se-ia

que Korsakov, ao jeito dos persas, pega no esquadro e no compasso, no pincel do artista e desenha... Tece uma malha de *crochet*, cheia de laçadas, pontos e nós de uma trama, teia de cruzamentos de linhas serpentinadas.



Auguste Renoir, *Basílica Bizantina, Praça de São Marcos (Veneza)* 1881.

Na sinfonia, *Shéhérazade* surge em cena representada por um solo a violino acompanhado por harpa que faz uso do *arabesque*. Houve quem inclusive pensasse que seria até um plágio da *Tamara* de Balakirev. O *arabesque* funciona através de um ciclo de repetições, variações, transformações, ou seja, de *metamorfoses*, como diz Jankélévitch. Quando *Shéhérazade* vai contando e recontando a sua história, acrescenta mais alguma coisa, mais alguma personagem, e faz reagir o ouvinte que fica com a tal sensação de *mise en abyme* das histórias que se interpenetram, que por detrás de um episódio se esconde outro e mais outro e mais outro, numa espiral infinita... Este *arabesque* foi recuperado e amplamente difundido pelos impressionistas Debussy e Ravel, de tal maneira que tendemos a conhecê-lo mais pelas suas peças, como se tivessem sido os seus “inventores”, quando *Korsakov é o grande Arquitecto*.⁶¹⁹ Na sua imaginação, Korsakov cria e recria a partir das mesmas melodias iniciais, mantendo uma repetição, uma reiteração cíclica, que vai variando e introduzindo outras estruturas, motivos, vozes, num fraseado fluido com uma orquestração colorida e cheia de vida. Daí que a primeira frase para violino nos apareça aqui e acolá, revivida e reinterpretada

⁶¹⁹ V.J., “C’est, chez le musicien russe, un fleurissement subit de l’arabesque, un détour de la ligne serpentine tout entière suspendue à la boucle gracieuse ou à l’élégance sinuosité, au crochet imprévu ou au capricieux paragraphe qui viennent à l’interrompre.”, *M.H.*, p. 79.

quase obsessivamente como um *eterno-retorno*. Não se pode falar aqui de um *leitmotiv* já que o próprio compositor afirmava que não havia, por vezes, nenhuma intenção no que estava a criar, como se fosse em jeito de *improviso*, as frases vão dando origem umas às outras no decurso da suite. Por insistência dos seus amigos, ele acaba por definir Quatro Andamentos que ajudam a organizar a obra: *I - O mar e o navio de Simbad (Largo e maestoso - Allegro non troppo)*; *II - A história do Príncipe Kalender (Lento - Andantino - Allegro molto - Con moto)*; *III - O jovem príncipe e a jovem princesa (Andantino quasi allegretto - Pochissimo più mosso - Come prima - Pochissimo più animato)* e *IV - Festa em Bagdad - Naufrágio do barco nas rochas (Allegro molto - Vivo - Allegro non troppo maestoso)*.



Rimsky-Korsakov, Solo para violino, *Shéhérazade*.

Ao compor de uma maneira mais liberta, sem o espartilho das regras clássicas que vinham das obras de Wagner, a música entra em sintonia com os humores e os estados de espírito de artista, valoriza a diversidade dos instantes sempre diferentes da vida das personagens, valoriza também a ciclicidade do *devir* da existência humana. Estamos perante uma “*policromia tonal*”, esclarece Jankélévitch, tão rica como os palácios dos tzares cheios de adornos e decorações, que enriquece o dramatismo da alma e da vida interior da sinfonia. Na partitura, cada nota é tratada na sua singularidade e corresponde a uma cor, havendo inclusive uma *sinestesia* entre sons e cores. Como escreveu Korsakov no seu tratado sobre a orquestração, existe uma poética no acto de orquestrar que é inseparável das notas na partitura. Compor é, antes de mais, orquestrar os sons e estarmos unidos a eles.⁶²⁰ O que caracteriza Korsakov é o seu espírito de

⁶²⁰ Nicolai Rimsky-Korsakov, “It is a great mistake to say: this composer scores well, or, that composition is well orchestrated, for orchestration is *part of the very soul of the work*. A work is thought out in terms

harmonização através da enarmonia e do cromatismo, já que o artista transfigura constantemente a realidade musical e gera um polimorfismo, onde muda gradualmente da cor de uma harmonia para outra mudando ao mínimo as notas de um acorde. Vemos toda uma gama cromática, os reflexos de um arco-íris no céu de um quadro impressionista que, no contexto musical, se realiza mediante a Variação. Por isso, Jankélévitch acrescenta que a “grande variação” de Liszt, para Korsakov, torna-se um estilo específico de harmonização.⁶²¹

O contributo especial de Korsakov para a música, mais do que as novas harmonias, foi a evocação de um mundo fantástico, que era inteiramente seu, entre a realidade e a fantasia, que parecia ser o equivalente russo do mundo criado pelas histórias do Irmãos Grimm na Alemanha. Acabava por ser o contraponto de Alexander Afanasyev no prolongamento da escola mitológica russa, através da música, que seguia uma *bíblia panteísta*. Esta realidade alternativa que, antes de Korsakov, já tinha sido sugerida nos textos de Pushkin, também ele apreciador das lendas folclóricas, teve uma maior projecção no compositor. A ópera *Tzar Saltan*, apresentada em 1899, segue a mesma linha imaginária onírica da obra anterior *Snegurotchka*, embora ele tivesse trabalhado outras peças pelo meio. O seu estilo vai-se alternando, ora cria uma música que pretende ser autónoma em relação ao passado, em relação à tradição de Wagner, ora reconcilia-se com o grande mestre alemão que lhe serve de ponto de apoio. O facto é que Korsakov criticava a “pobreza tonal” do “homem de Bayreuth”, escrevia Jankélévitch, mas depois vemos como a sua obra *Mlada* mantinha uma inspiração na trilogia do *Anel* wagneriana.

Não é de admirar que o músico da noite constelada e do sol de ouro tenha sido um harmonista sensível à cor tonal. Como Fauré ou Chopin, Rimsky-Korsakov foi daqueles para quem um tom não é indiferente, nem se pode trocar por outro tom. (...)

Rimsky-Korsakov fica chocado com a pobreza do sentido tonal de Wagner. (...)

*Ele se revela mais artista do que o homem de Bayreuth.*⁶²²

of the orchestra, certain tone-colours being inseparable from it in the mind of its creator and native to it from the hour of its birth. Could the essence of Wagner's music be divorced from its orchestration? One might say that a picture is well *drawn* in colours.”, *Principles of Orchestration*, Courier Corporation, 2013, p. 10.

⁶²¹V.J., *M.H.*, p. 149.

⁶²²V.J., “Il n'y a pas à s'étonner si le musicien de la nuit constellée et du soleil d'or a été un harmoniste sensible à la couleur tonale. Comme Fauré ou Chopin, Rimsky-Korsakov fut de ceux pour qui un ton n'est pas indifférent, ni interchangeable avec tout autre ton. (...) Rimsky-Korsakov est choqué par la pauvreté du sens tonal de Wagner (...) il se révèle ici plus artiste que l'homme de Bayreuth.”, *M.H.*, pp. 135 - 156.

De acordo com os parâmetros da Modernidade, a obra que mais surpreendeu o público e que estabelece uma nova fronteira artística foi o *Galo de Ouro* de 1907, a última ópera, que só seria estreada em 1909 após a sua morte. O libreto de Vladimir Belsky, que já tinha escrito outros no passado, fora redigido com base na poesia de Pushkin. Infelizmente, como acontece com toda a grande obra que supera a sua época, logo desde o início, houve uma grande dificuldade em concretizar este projecto, que parece ser demasiado “iconoclasta”. Korsakov passava uma mensagem de sátira social e política que o prejudicou bastante, já que ninguém queria que ele exibisse a ópera publicamente. De imediato, a ópera ficou censurada e proibiram a sua representação, porque a semelhança entre o Tzar da Rússia, naquela época, o Tzar Nicolau II e a personagem do rei enlouquecido Dodon era por demais evidente. Rimsky-Korsakov que já tinha adoecido nesta altura, ficou ainda mais deprimido e desanimado com a falta de aceitação. Sugeriram-lhe que revisse a obra e fizesse alterações, por forma a que a exibição da ópera não fosse ofensiva para a Monarquia já fragilizada. O facto é que o compositor faleceu sem ter a satisfação de ter conhecido o sucesso que viria a manifestar, sobretudo quando se apresentou em Paris depois de se fazer uma adaptação para os *Ballets Russes*. Essa adaptação, contudo, iria levantar ainda outra polémica, na medida em que a obra, após a morte do autor, não seguiu necessariamente as suas orientações e revelava, de certo modo, uma visão distorcida. Portanto, podemos perceber como o *Galo de Ouro* está envolvido em muita controvérsia. Para lá destas discórdias, o que se nota no contexto musical do *Galo de Ouro*, é que Korsakov dá-nos uma concepção muito mais moderna da música entre o *Simbolismo* e o *Realismo*, que mantinha a junção das melodias do folclore russo com as melodias mais orientais. O elemento humano é frequentemente associado aos temas diatónicos e o elemento mágico associado aos arabescos cromáticos de carácter orientalizador. A obra torna-se decisiva para Stravinsky quando começou a compor o seu *Pássaro de Fogo*, ele, sim, será o verdadeiro *homem moderno*, que se afasta do passado romântico e salta para o Modernismo com toda a sua pujança. O facto é que a enorme capacidade orquestral de Korsakov, a maneira tão pessoal como foi recuperando os modos musicais antigos e a forma como os aplicou à música russa, é de tal modo extraordinária que será sempre lembrado na História da Música nos compositores que se lhe seguiram.

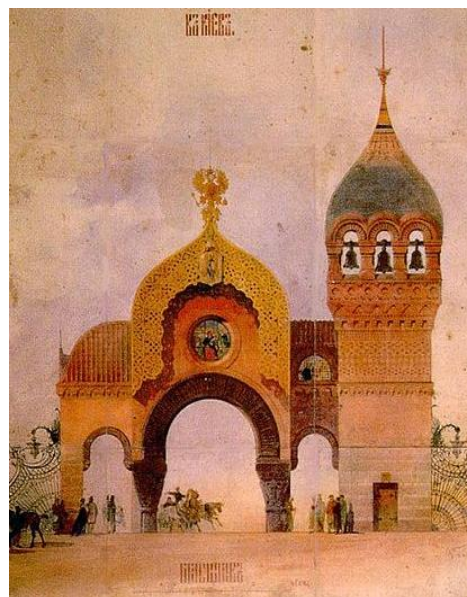
Há quem critique o artificialismo e o *irrealismo* de toda a encenação das óperas de Korsakov, denunciando-lhe uma superficialidade na performance ou até uma falta de gosto na combinação das escalas orientais. Como se ele fizesse uma má *pastiche* do

Oriente e fosse um mau imitador. De um modo geral, é habitual opôr-se à figura de Korsakov, a figura do seu colega que ainda não tínhamos mencionado, o misterioso Modest Moussorgsky. A mesma “estrutura arquitectónica” dos sons que víamos em Korsakov, vêmo-la a aparecer na obra do colega, mas havia uma certa querela entre dos dois. Um era mais extrovertido na sua música e o outro completamente intimista. As óperas salientavam-se pelo reino da fantasia que nos fazia voltar a ser como crianças, com a cabeça nas nuvens, cheia de sonhos, mas a dado momento o seu colorido excessivo e o ofuscante brilho da orquestração, perdiam em termos de penetração psicológica dos seus personagens comparativamente com as peças de Moussorgsky, muito mais densas e com maior *realismo* e complexidade emocional.⁶²³

A suite *Tableaux d'une exposition* de 1874, com um carácter sóbrio e soturno está longe de manifestar a exuberância do orientalismo, sequer a alegria contagiante e o pensamento positivo de Korsakov. Os laços de amizade que se criaram entre ambos os compositores devia-se ao facto de terem vivido juntos e dividirem as suas contas no mesmo apartamento. É claro que trabalhavam isolados, mas foram trocando impressões e havia até uma afinidade de ideias em muitos aspectos, sobretudo, serviram-se da ideia de *construção* e de *processo* da Arquitectura. Moussorgsky pretendia homenagear o seu falecido amigo, o arquitecto e pintor Victor Hartmann, no momento em que compôs *Tableaux*. Convida-nos a acompanhá-lo num passeio, a deambular livremente por uma *exposição de quadros*, rever os diferentes ambientes e retratos, muitas vezes misteriosos, lúgubres, que exprimem até uma certa austeridade emotiva. A personagem do *flâneur*, segundo a análise de Walter Benjamin à poesia de Charles Baudelaire, aplica-se bem neste contexto. O músico assume-se no papel de poeta boémio e diletante repetindo o exemplo do rapsódo *Sadko* que adora viajar, por aqui e por ali. Ele deambula, sem destino, pelas ruas da cidade, observa as pessoas e as montras num “ócio contemplativo”. A obra tinha sido editada por Korsakov, com a ressalva de que precisava de “ser corrigida”, por causa dos seus “erros” e “partes incompletas”. No fundo, não conseguia compreender que o trajecto dos *Tableaux* é justamente uma narrativa aberta, sem rumo e sem uma conclusão, com um efeito evasivo...

⁶²³ V.J., “L’inspiration, chez Rimsky-Korsakov, a besoin de l’imaginaire pour être spontanée: bridée par la vérité positive, elle manque de liberté et de conviction. Aussi est-on tenté d’opposer le réalisme de Moussorgsky et l’irréalisme de Rimsky-Korsakov, celui-là qui serre la existence au plus près et la vise, comme Moussorgsky l’a écrit à Stassov, «à bout pourtant», celui-ci exhalant toujours je ne sais quoi de lointain, d’évasif et flou.”, *M.H.*, p. 172.

Moussorgsky cria de preferência por intuição, sem sujeitar a sua arte às normas académicas. Para pôr alguma ordem no caos genial do artista foram necessários os esforços abnegados de Korsakov e Karatigin. O último quadro da exposição intitula-se “*A grande porta de Kiev*” e aí poderemos notar os traços orientais do sumptuoso arabismo presentes na arquitectura russa e transpostos para a sonoridade “*Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*” que se assemelha à direcção grandiosa do final de uma ópera, onde se ouvem tocar as ‘badaladas’ dos sinos no piano...



Victor Hartmann, *Portão de Kiev*.

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza



Modest Moussorgsky

“La Grande Porte de Kiev”, *Tableaux d’une exposition*.

Claude Debussy e Ravel apreciaram imenso esta obra que, durante muitos anos, parecera cair no esquecimento sem grande destaque. O próprio Moussorgsky, um músico tão genial, deixou-se afogar na tristeza, sobretudo após o término do *Grupo dos Cinco*. Muitos dos seus retratos evidenciam os seus olhos esbugalhados e tristes, ele refugiara-se no álcool e acabou por falecer na miséria. Tanto Moussorgsky como Balakirev pareciam estar em vias de enlouquecer, cada vez mais sozinhos e sem rumo na vida. Aquela união que tinha dado origem ao seu grupo de amigos, desapareceu e os “quatro” compositores iniciais, demasiado marginais e anti-acadêmicos, desintegraram-se. Não só do ponto de vista das ideias musicais, a sua vida ia caindo numa neurastenia que os afundava numa desmotivação total. Por outro lado, as óperas de Korsakov obtiveram o êxito merecido, não fosse ele professor do Conservatório de Música de São Petersburgo e chegou mesmo a privar com Tchaikovsky. Alguns musicólogos sublinham mais a rivalidade subentendida entre eles do que propriamente uma relação amistosa – talvez seja uma antiga ‘tensão’ entre os alunos e professores do Conservatório de São Petersburgo e o Conservatório de Moscovo. A verdade é que Korsakov reconheceu a necessidade de haver certas bases do estudo da música, mais académicas, que seriam úteis na evolução do seu trabalho de composição. Essa consciência fê-lo afastar-se do *Grupo dos Cinco* que era demasiado drástico no seu separatismo em relação ao ensino artístico europeu. O talento de Korsakov, agora aperfeiçoado com os novos conhecimentos que adquirira, transcendeu o dos outros e as suas peças perduraram na música russa para lá no ‘movimento artístico’ instaurado por Balakirev. Em todo o caso, o seu sucesso não se devia somente ao talento e mestria do seu trabalho, mas também a um conjunto de relações de amizade e novos contactos. O seu aluno e conterrâneo Sergey Diaguilev, que se tornou empresário e agente de artistas envolvido com o mundo do teatro, acabou por levar as óperas de Korsakov ao conhecimento do público parisiense. Em Paris, a formação dos *Ballets Russes* da união entre Diaguilev e León Bakst, director artístico e criador de muitos dos trajes dos bailarinos, contribuíram para coreografar muitas óperas, incluindo a *Shéhérazade*, o *Galo de Ouro* e *Noite de Maio*, que tiveram imediatamente grande êxito e adesão por parte do público e dos músicos franceses. A riqueza dos cenários e a caracterização dos bailarinos abundavam em cor e exotismo e Jankélévitch vê que o bailado russo acabaria influenciar o orientalismo dos *impressionistas* e agradar os *expressionistas* e *fauvistas*,

ao mesmo tempo em sintonia com a *Art Deco* ainda em fase inicial. O Ballet trouxe a música russa para dentro da música francesa. Com toda a razão se compreende agora porque motivo o pensamento de Jankélévitch, enquanto filósofo nascido em França, estava tão impregnado pelos russos. Mais do que uma questão de tradição familiar ou genética, todos os intelectuais e artistas franceses da sua época sofreram esta influência e foram marcados pela Ortodoxia e pelo Oriente.

*Não, nada se compara à generosidade da música russa, à embriaguez muito particular e ao feliz arrebatamento que nos transporta logo que a sua voz se eleva. Certamente é mais ornamentada que a música francesa; alguma coisa é, portanto, comum quer a uma quer a outra: o enfeitiçamento que suscitam não é da ordem do maléfico, constitui um élan para as alturas e para a luz, para as promessas da manhã. (...) As promessas da manhã questionam-nos no início de “La Mer”, em Debussy, e mais tarde no murmúrio dos riachos que se entende a partir das primeiras proporções da terceira parte de “Daphnis”; o sino das oito horas da manhã anunciava-nos no fim da “Nuit sur le mont Chauve” de Moussorgski; no fim do terceiro acto da “Nuit de Noël” e grande ‘fêerie’ ucraniana da “Nuit de mai”, em Rimski-Korsakov, o esplendor da aurora sucede o fascínio do “clair de lune”. Os ‘Ballets Russes’ estavam separados de França pela Alemanha, por isso é na Alemanha que as ondas vindas da Rússia deveriam ter produzido o abalo mais potente. E, no entanto, os ‘Ballets Russes’, nascidos em São Petersburgo, tiveram desejo de Paris, de maneira a que a música russa e a música francesa pudessem trocar a sua sabedoria. A esta aventura libertadora, não devemos deixar de associar a música espanhola, e particularmente Albéniz: deste grande génio deveria dizer-se, como se disse de Baudelaire, que inventou um novo frisson. É, pois, em “Ibéria” que Dioniso forja uma aliança com a nostalgia...*⁶²⁴

⁶²⁴ V.J., “Non, rien ne se compare à la générosité de la musique russe, à l’ivresse très particulière et à l’heureux emballement qui nous emportent dès que sa voix s’élève. Elle est certes plus chamarrée que la musique française; quelque chose pourtant est commun à l’une et à l’autre: l’envoûtement qu’elles suscitent n’est pas de l’ordre des maléfices, c’est un élan vers la hauteur et la lumière, vers les promesses du matin. (...) Les promesses du matin nous questionnent au début de *La Mer*, chez Debussy, et plus tard dans le murmure des ruisselets qu’on entend dès les premières mesures de la troisième partie de *Daphnis*; la cloche de huit heures du matin nous les annonçait à la fin de la *Nuit sur le mont Chauve* chez Mussorgski; à la fin du troisième acte de la *Nuit de Noël* et de la grande féerie ukrainienne de *La Nuit de mai*, chez Rimski-Korsakov, la splendeur de l’aurore succède aux envoûtements du clair de lune. Les Ballets russes étant séparés de la France par l’Allemagne, c’est en Allemagne que les ondes venues de Russie auraient dû produire l’ébranlement le plus puissant. Et pourtant les Ballets russes, nés à Saint-Petersbourg, eurent besoin de Paris pour que la musique russe et la musique française pussent échanger leurs Gais Savoirs. A cette aventure libératrice, il ne faut pas manquer d’associer la musique espagnole, et particulièrement Albeniz: de ce grand génie on devrait dire, comme cela fut dit de Baudelaire, qu’il inventa un frisson nouveau. Car c’est dans l’Iberia que Dionysos fit alliance avec la nostalgie...”, *Q.P.I.*, p. 259 - 260.

Deveria ser fabuloso se pudéssemos recuar ao princípio do século XX e podermos participar de tamanha excitação. Veremos a chegada dos músicos russos e das suas novas composições, no fundo, as novas *vanguardas* do momento. Os *Ballets Russes* seguiam a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* da “obra de arte total” e desencadeavam uma experiência sensorial extraordinária no espectador, que reunia diversas artes em colaboração mútua: poesia, pintura, música, dança, etc. Vejamos, temos os pintores que preparavam os cenários tão bem elaborados, os bailarinos e as suas coreografias admiráveis, todos os músicos da orquestra, o *fashion designer* que trabalhava os adereços e os trajes, uma comunidade de artistas dedicados cada um à sua função e, todos em conjunto, formavam um grandioso Bailado. Nem há palavras para descrever tanta beleza que se pode exprimir a partir da comunhão das artes.⁶²⁵

A “*generosidade da música russa*” e a sua “*embriaguez*”, expressões de Jankélévich, não são nocivas para o homem ocidental e o nosso autor apresenta-nos inclusive o trajecto russo como uma alternativa ao moralismo cristão antiquado do Ocidente. De maneira nenhuma, a liberdade dos modos musicais e do espírito rapsódico, mais criativo, poderia prejudicar-nos ou afastar-nos da rectidão do Racionalismo e do Classicismo mais estruturante. Simplesmente, os russos dão um tempero e um gosto especial a tudo aquilo que compõem e, as peças de Korsakov, convidam-nos e desafiam-nos a participar desse jogo de sedução aliciante. Se arriscarmos percorrer esse caminho, seremos inebriados numa via mística de beleza e de elevação espiritual que não teme a dança, o movimento do corpo, as sensações, as cores e os cheiros. Enfim, o homem não recua perante a fascinação dos seus “cinco sentidos”, prova a existência humana em todas as suas dimensões, tenta retirar algum tipo de aprendizagem e de experiência.

De toda a obra de Rimsky-Korsakov, os músicos impressionistas vão herdar da Rússia três aspectos fundamentais que se reiteram nas novas composições impressionistas: o apelo pela natureza, as sucessivas transformações da paisagem, as estações do ano e essa *espiritualidade panteísta e paganista* que une o Cristianismo Ortodoxo a um certo franciscanismo do “amor pelos animais e pela natureza”. A união ou fraternidade universal de todos os seres vivos fazem do Cristianismo uma “religião

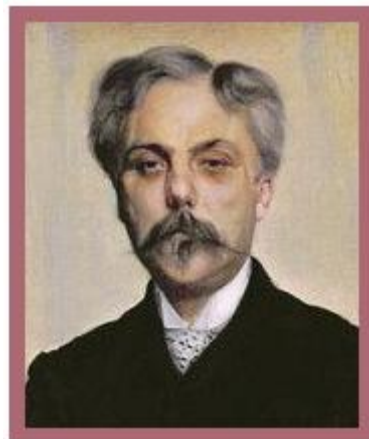
⁶²⁵ Juliet Bellow, “Led by impresario Serge Diaghilev, the Ballets Russes brought together a coterie of designers, composers, choreographers and dancers to create ballet pieces. While today we take this collaborative production process for granted, it constituted a revolutionary move in the early twentieth century, when ballets subordinated visual and musical accompaniment to the demands of choreography.”, *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-garde*, Routledge, 2017, p. 20.

vitalista” que Rimsky-Korsakov professava e fazia questão de celebrar nas suas óperas. O apreço pelos ritmos musicais exóticos do *folklore* tradicional, a apreciação do movimento das danças orientais, abre-nos para um Ecumenismo, onde a *filosofia da natureza, vitalismo, ortodoxia, mitologia, folclore e orientalismo* estão misturados numa miscelânea única que caracteriza a alma ancestral dos eslavos.

3. Gabriel Fauré

Éve – A água da fonte e do rio

Impromptus líquidos, nocturnos glissantes como os rios...
É toda a música de Fauré que é água corrente e água viva!
Vladimir Jankélévitch⁶²⁶



Gabriel Fauré
1845 - 1924

O primeiro ensaio de Musicologia escrito por Vladimir Jankélévitch foi dedicado a Gabriel Fauré, em 1938, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, embora tenha sido revisto e completado com alguns acrescentos noutras edições mais tardias, em 1951, *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique* e, em 1974, *Fauré et l' inexprimable*. Por aqui compreendemos que este artista ocupou um papel especial na vida do nosso autor, mais ainda na vida dos jovens impressionistas franceses que o viam como um “pai” e um mestre de sabedoria. O compositor é apresentado como um símbolo de charneira entre o final do Romantismo e a criação do Impressionismo musical em França, na medida em que os seus trabalhos reflectiam o chamado *Zeitgeist* dos finais do século XIX. A sua influência não se restringiu somente à área musical, estendeu-se à Poesia, à Literatura e à Filosofia que, além de serem temas abordados nas composições de Fauré, o próprio texto musical inspirava versos, livros e personagens: “*Existem momentos privilegiados onde vemos a poesia e a música a fraternizarem uma com a outra como que por um efeito de súbita conspiração.*”⁶²⁷

No contexto da Poesia, a referência mais imediata seria Paul Verlaine que, na nova métrica e musicalidade do Simbolismo, alcançava essa evanescência indefinida do

⁶²⁶ V.J., “Liquides impromptus, nocturnes glissants comme des rivières... c’est toute la musique de Fauré qui est eau courante et eau vivant!”, *D.M.*, p. 34. Ao lado, retrato de G. Fauré pintado por Jacques-Emile Blanche de 1887.

⁶²⁷ V.J., “Il y a des moments privilégiés où l’on voit le poésie et la musique fraterniser l’une avec l’autre comme par l’effet d’une soudaine conspiration”, *F.I.*, p. 17.

efémero e do *instante*, embora reconheçamos a voz de Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Leconte de Lisle e Albert Samain. O encontro de ambos fora milagroso, “*le rencontre de Fauré et de Verlaine est vraiment de l’ordre du miracle.*”, refere Jankélévitch, como se houvesse um acordo pré-estabelecido e uma reciprocidade predestinada.⁶²⁸ A oportunidade veio por intermédio do Conde Robert de Montesquieu, conselheiro literário de Fauré, que pressentia a produtividade que viria a gerar-se com esta associação.⁶²⁹ O poeta intempestivo, se pusermos de parte os reveses da sua vida, era admirado e reconhecido como inovador. Acabaria por ser um pretexto para as composições musicais, pois a sua poesia prestava-se a ser sonorizada e vários compositores, não só Fauré, converteram alguns dos seus poemas em música. *La bonne chanson* e, por exemplo, *Fêtes galantes* obteve diferentes versões, quer por Claude Debussy quer por Maurice Ravel.

Tal como Verlaine, o escritor hipersensível, Marcel Proust, para os mais críticos, uma figura de humor demasiado neurasténico e fastidioso nas suas longas descrições literárias, entrosava-se também naturalmente com a música e com a maneira de ser de Fauré.⁶³⁰ A sua *Ballade em Fá dièse maior Op.19* seria possivelmente uma criação feita a partir da personagem Vinteuil em *La Recherche*. Conforme se iam conhecendo, nascia uma grande amizade que lhes dava a liberdade de opinar sobre tudo, sentiam-se livres para acrescentar e corrigir, com respeito mútuo, o trabalho um do outro e havia qualquer coisa que poderia sempre ser melhorada ou que, pelo menos, exigia este consentimento e necessidade de aprovação que favorecia a qualidade das obras.

Desde muito cedo, o jovem compositor tivera o privilégio de estudar com o professor Abraham Louis Niedermeyer que acompanhava o seu percurso com grande

⁶²⁸V.J, “Romantiques encore, ou post-romantiques, les poèmes que Fauré choisit pour ses premiers chants: Hugo, Théophile Gautier sont au début ses principaux fournisseurs, et aussi une foule de poètes secondaires, parmi lesquels Sully Prudhomme, qui lui réussit très bien, et surtout Leconte de Lisle; chaque fois qu’il se rencontre avec ce «parnassien» qui lui ressemble si peu, il écrit un chef-d’œuvre. (...) Au lieu que Debussy, guidé par un goût exquis, et quasiment infaillible, va d’instinct aux plus grands: Villon, Baudelaire, Mallarmé...! Fauré veut un texte mou, et qui cède sous les notes, et qui n’offre aucune résistance à la liberté de l’imagination musicale; Fauré fuit les paroles encombrantes, les textes suggestifs ou trop originaux. (...) Le seul grand poète, en dehors de van Lerberghe, qui devait lui réussir pleinement est le poète de l’Impair et de Nuance. C’est Verlaine qu’il lui fallait; mais il ne le saura lui-même que longtemps après 1880. Le rencontre de Fauré et de Verlaine est vraiment de l’ordre du miracle.”, *F.I.*, pp. 35 - 37.

⁶²⁹Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The songs and their poets*, London, Ashgate Publishing, 2009, p. 197.

⁶³⁰Carlo Cabballero, “Of course, even as Proust honored music, he ultimately sought to appropriate its privileges to a literary enterprise. The moment the narrator of *A la recherche du temps perdu* resolves to write his story, to capture in words what tones have so often illuminated for him, the music ceases to be a isolated miracle in Proust’s aesthetics and becomes a working model for a ‘construction of a life’.”, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p. 48.

amizade e protegia-o paternalmente como se fora um filho. O seu talento não o deixou passar despercebido entre os outros professores que conviviam com ele. Começou por estudar órgão e compôs música religiosa, mas mostrava muita aptidão para o pianoforte e isso foi decisivo, sobretudo, a partir do momento em que se deu o encontro com Camille Saint-Saëns na *École Niedermeyer* em Paris. A partilha de ideais e a afinidade que ia crescendo entre ele e o seu Mestre Saint-Saëns, levou-os a fundar, em 1871, a *Société nationale de musique* que tinha em vista a divulgação das composições dos artistas franceses, de maneira a cuidarem da preservação dos seus trabalhos e, acima de tudo, estimularem um “estilo nacional” que caracterizasse o seu país do ponto de vista cultural.⁶³¹ Durante algum tempo, a partir de 1877, Fauré trabalha como organista no coro de Saint-Sulpice na Madeleine que, sem dúvida, contribuiu para desenvolver a sua sensibilidade religiosa, que culmina com a criação da sua obra *Requiem*, estreada em 1888 nessa mesma igreja.

Apesar de ser uma figura valorizada pelos compositores franceses que lhe sucederam, Fauré não se tornou tão conhecido do público internacional na contemporaneidade, em comparação com alguns dos seus alunos. Durante o tempo em que leccionou no *Conservatório de Música de Paris* muitos jovens passaram pelas suas aulas e destacam-se entre os mais famosos Charles Koechlin, Émile Vuillermoz, Maurice Ravel, Georges Enesco, Nadia Boulanger e Marguerite Long. E todos, sem excepção, beneficiaram do que aprenderam enquanto privavam com o mestre no dia-a-dia.

A inspiração inicial das composições de Chopin, Schumann, Mendelssohn e Tchaikovsky⁶³² nas suas peças de juventude, e o ambiente lírico que existia na poesia de Victor Hugo, estavam bem patentes na alma de Fauré que nos remetia para esse estilo

⁶³¹Jean-Michel Nectoux, “La fondazione della Société nationale de musique, nel 1871, apportava indubbiamente nuova linfa all’assai abitudinaria vita musicale parigina; il clima sociale e politico instauratosi dopo la sconfitta indusse la nuova società a coniugare le sue tendenze nettamente progressiste con un orientamento chiaramente nazionalista e in particolare anti-germanico (...) Musicisti affermati come Franck, Lalo o Saint-Saëns si sottomettevano di buon grado a questa procedura.”, *Fauré, les voix du clair-obscur* (trad. italiana: *le voci del chiaroscuro*), Torino, EDT, 2004, p. 25. (J. Nectoux foi aluno de V.Jankélévitch na Sorbonne entre 1968-70).

⁶³²V.J., “Dans ces mélodies de jeunesse, toutefois, il arrive qu’on surprenne une citation ou une tirade, que Fauré, sans le vouloir, récite quelque formule romantique. Le premier recueil nous paraît plutôt dominé par le souvenir de Schumann, comme le second par le souvenir de Chopin. Fauré est ici très proche, sans le savoir, de l’intimisme lyrique de Tchaikovsky. Toute schumannienne, la «Stimmung» en grisaille qui règne dans l’Absent, et à laquelle contribuent la tonalité (...) on sent courir aussi une ardeur bien romantique, l’ardeur des *Novelettes* e das *Blumenstücke*. Il doit à Schumann ces basses expressives, tournoyantes, en triolets de croches. (...) Dans le second recueil, *Automne*, avec son style concertant et ses basses puissantes, frappées à contretemps, n’évoque-t-il pas telle pièce de l’*Humoreske* et des *Davidsbündler*, où les octaves de la main gauche, constamment syncopées, dérobent à la main droite leurs glissantes accentuations ?”, *F.I.*, pp. 32-33.

sentimental, não passional, sublimado na elegância e na delicadeza dos sons que conciliam os sentimentos do sujeito com a natureza. Fauré doou à música de câmara francesa duas obras-primas incontestáveis e originais, a *Primeira Sonata para violoncelo e piano* (1875) e o *Primeiro Quator para piano e cordas* (1876 - 1883) que se afastavam do virtuosismo que, naquele momento, corria em França. Ainda chegou a manifestar, num primeiro período da sua carreira, um interesse por Richard Wagner por ocasião da sua passagem por Bayreuth em 1877, que veio a ter um impacto grande na orquestração do seu *Prométhée* e no estilo épico de algumas das suas melodias, como *Larmes* e *Au cimetière*. Quase trinta anos mais tarde, quando compõe a sua ópera *Pénélope*, reconhece que o drama musical é a melhor fórmula lírica alguma vez alcançada. Daí que a estética faureana esteja envolvida pela música alemã, em geral, e torna-se difícil defini-la imediatamente. À primeira vista, mostra-se como um “pós-romântico” que compõe *mélodies*, organizadas no 1º e 2º *Recueils*, que seriam a versão francesa do *lied* alemão, com influência de Schumann e Schubert. Compõe peças para piano e um vasto repertório de música de câmara, ao que parece, seguia, mais ou menos, o mesmo percurso de Chopin com a criação de *Nocturnes*, *Barcarolles*, *Impromptus*, *Valses* e *Préludes*. Quando preparou os seus *13 Nocturnes* teve em conta as composições polacas, mantinha o mesmo gosto pelo longo e ornamentado fraseado e o carácter lírico das melodias. Simplesmente a sua abordagem distingue-se das composições anteriores, porque está mais focada na vida e na esperança, do que no terror da escuridão triste, envolvida na solidão e na morte. O artista não fala dos seus “estados de alma” de uma maneira egotista, vira-se para o espaço exterior e usa-o para expressar humores e emoções indefinidas que não se descrevem por palavras, para as quais não existe uma linguagem adequada, devido ao seu carácter evasivo.⁶³³ Desde os primeiros *Nocturnes* que remontam a 1883 até ao último de 1922, um espaço-tempo de cerca quarenta anos divide estas peças que acompanharam uma grande parte da sua vida. Com o passar dos anos, a jovialidade inicial e o virtuosismo *pós-romântico* serão substituídos por um tipo de linguagem mais pessoal e introspectiva, marcada pelo “*mal du siècle*”. A música que reflectia as desgraças e as feridas da I Guerra Mundial e abertas à influência de Claude Debussy e Erik Satie. O tema da morte, na sua conotação romântica, irrompe em várias peças de 1888, *Four Songs Op. 51*, “*Larmes*”, “*Au*

⁶³³V.J., “Comme nous voilà loin des nuits de Gabriel Fauré, nuits mauves, nuits douces, et tout habitées de silence! Et comme Philippe Fauré-Fremiet a raison de reconnaître dans la nuit fauréenne plutôt la confiance que la terreur, et plutôt le pressentiment du «soleil d’or» que le désespoir!”, *NT*, p. 255.

cimetière”, “*Spleen*”, “*La rose*”... e também na comovente *Élégie*, Op. 24, para violoncelo e piano. Todavia, em todos estes casos, a natureza funesta da música não representa o “nada” germânico ou a negatividade no sentido schellinguiano, o *Ungrund* assustador e obscuro que nos submerge na *sombra*. Nos *Nocturnes* de Fauré, o homem dorme tranquilo enquanto aguarda a “*promessa da manhã*”, sem o carácter noctívago do Romantismo que vive da Noite e afasta-se do Dia.⁶³⁴ Jankélévitch que faz sempre uso das suas metáforas visuais e luminosas, situa Fauré na hora da *penumbra*. Ele despede-se das “luzes” do intelectualismo iluminista, despede-se do *nocturno* do “*locus horrendus*” dos românticos alemães e salienta o “*demi-jour*” do final do Dia.

‘*Dans la pénombre*’, ‘*En Sourdine*’, ‘*le Secret*’... A *penumbra* não é uma luz em surdina? A *surdina* não é uma sonoridade na *penumbra*? “*Dans la pénombre*” é também um segredo; um enigma; uma música da intimidade; não se agita, para dizer a verdade, nesse claro-escuro contrastante onde a *sombra* não serve senão para exaltar a luz, mas naquela metade-do-dia equívoca, que não é nem dia nem noite, e cuja lei se chama continuidade. A antítese romântica como efeito de alívio, não será, ao contrário, o descontínuo? O diurno e o nocturno confundem-se e permanecem indiferenciados, nós reconhecemo-lo, na “*Messagère*”.⁶³⁵

Os seus cinco primeiros *Nocturnes* (1875-1884) e a *Ballade* para piano (1879), que apresentará a Liszt em Weimar, bem como os *Romances sans paroles* (1883), as *Barcarolles* n.2 a n.4 (1885 - 1886) e as *Valses-Caprices*, pela sua estrutura, apontam para o espírito de Chopin. No entanto, o período da criação musical que se abre com o *Requiem* de 1888, com as *Barcarolles* n.5 (1895) e n.6 (1896), e o *Nocturne* n.6 (1894) e *Thème et Variations* (1897) é uma fase de engradecimento onde ele se consagra

⁶³⁴V.J., “Fauré, commentant Van Lerbergue, semble retrouver la métaphysique nocturne de Tiouttchev. «O Mort, poussière d’étoiles... emporte-moi dans ton néant!... C’est en toi que je veux m’étendre, m’éteindre et me dissoudre, Mort où mon âme aspire!... Épanche mon âme en ton abîme...» Et le poète russe lui aussi implorait: «Ténèbre pacifique, ténèbre somnolente, déverse-toi dans le fond de mon âme. Douce ténèbre embaumée...donne-moi de goûter à l’anéantissement...» Mais il ne s’agit plus du néant germanique, ni de la négativité destructrice: il s’agit d’une promesse de lumière. Livré au néant des «raffaîchissantes ténèbres», l’homme se repose de l’être. Et, pour que la musique ait le dernier mot, laissons chanter, dans l’andante du deuxième *Quatuor*, la divine phrase nocturne qui propose à nos angoisses cet océan pacifique su someil.”, NT, p. 263 - 264.

⁶³⁵V.J., “*Dans la pénombre*, *En Sourdine*, *le Secret*... La *pénombre* n’est-elle pas une lumière en *sourdine*? La *sourdine* n’est-elle pas une sonorité dans la *pénombre*? *Dans la pénombre* aussi est un secret; une énigme; une musique de l’intimité; il ne s’agit pas, à vrai dire, de ce clair-obscur contrastant où l’ombre ne sert qu’à exalter la lumière, mais de ce demi-jour équivoque qui n’est ni le jour ni la nuit et dont la loi s’appelle continuité. L’antithèse romantique, effet de relief, n’est-elle pas au contraire le discontinu? Le diurne et le nocturne se confondent et demeurent indifférenciés, nous le savons, dans la *Messagère*.”, F.I., pp. 211 - 212.

oficialmente como compositor. Deixa de ser um intérprete ou um imitador de Chopin, rejeita o sentimentalismo ‘vulgar’ e o virtuosismo digital dos últimos românticos e tenta abstrair a “*essência da música*” das emoções superficiais que se lançam na música a partir da banalidade do senso-comum daqueles ‘restos’ do Romantismo já ultrapassado. O *Nocturne n.6, Op. 63*, considerado como uma peça de maturidade, reflecte bem a personalidade, a genialidade e o requinte emocional do seu autor. Ao contrário da expectativa do ouvinte, a verdadeira inspiração da obra nasceu no meio de uma viagem de comboio (a imagem impressionista e modernista da *vida em fuga...*) que, à primeira vista, nada teria a haver com o intimismo que nos transmite.



Fauré, *Nocturne n.6, Op. 63*.

Fauré deslocava-se no túnel de Simplon, que fazia a travessia dos Alpes, entre a cidade de Briga na Suíça e Iselle em Itália. Aqui ele atinge o auge do seu *charme* ao

subordinar a antiga voluptuosidade amorosa dos românticos a uma certa “contenção” emocional através de uma expressão mais clássica e refinada. É como se ouvissemos o lamento da cítara de *Apolo*... O *melos* deixa-se orientar pela racionalidade, longe daqueles picos de arrebatamento de Schumann ou do desregramento passional sob o signo de *Dionísio*.⁶³⁶ Toda a obra do artista, em geral, caminha para um reino supra-sensível e até sobrenatural de sentimentos imateriais que se propagam até ao infinito.

As obras que se seguem, *Neuf Préludes* (1909 - 1910), a *Fantaisie* para piano e orquestra (1918), a *Treizième Barcarolle* e o *Treizième Nocturne* (1921) fazem com que a “*chama interior*” do intimismo romântico do Norte da Europa se cruze com o vigor do sol apolíneo dos países mediterrânicos do Sul. Assim como o *chiaroscuro* da pintura se abria para a “luz meridional”, através do Impressionismo, Fauré é um signo de modernidade na música. Jankélévitch que costumava tocar e analisar as suas peças, sentia que este artista era o paradoxo do *rigor evasivo* e, apenas consegue caracterizá-lo recorrendo à expressão de S. Juan de la Cruz “*Je-ne-sais-quoi*” e acrescentando o “*Presque Rien*” que rouba ao título poético de Couperin.⁶³⁷ A sua obra consegue ser rigorosa e evasiva, como dizia, pormenorizada nos detalhes da construção melódica, mas confuso, sedutor e *charmoso* na conjugação da modalidade com a tonalidade. Se pusermos de parte o sentimentalismo corriqueiro, vemos que o *melos* pode atingir uma grandiosa nobreza que deve ser salientada e elevada pela música. A sua missão era fazer transcender os sentimentos das “sensações” imediatas e primárias, pedras em bruto que ainda não foram devidamente buriladas. Essa inclinação acentou-se logo no primeiro nocturno e foi se reforçando, ao longo do tempo, pelo discernimento racional de Fauré, lucidez que se coaduna com aquela claridade do “*demi-jour*”, que deixa transparecer gradualmente a “luz” mediante o diáfano do crepúsculo.⁶³⁸ Fauré não vive assim no *pathos* romântico excessivo, nem sequer no Simbolismo da década de 1880, que cria “correspondências” entre o mundo simbólico e etéreo do sonho e o mundo natural. A sua adesão a Verlaine não o faz comungar com o aspecto ilusório do *fingimento* e com o *artificialismo* artístico que assenta em “alusões” e “sugestões” demasiado ficcionais...

⁶³⁶Não esqueçamos que Fauré dedicou-se, em 1893, ao *Hymne à Apollon*, Op. 63. Um cântico grego antigo transcrito por Théodore Reinach: V.J., “Ce dernier exercice fait partie du culte qu’il a voué à la Grèce depuis toujours et flatte en lui ce goût de l’austérité, du dépouillement, cet ascétisme enfin qui s’affirme toujours davantage dans les dernières œuvres.”, *F.I.*, p. 152.

⁶³⁷V.J., *F.I.*, p. 346.

⁶³⁸V.J., “Mais déjà le premier *Nocturne* de Fauré avec son ton de mi bémol mineur, sa noble et olympienne tristesse qui est tristesse sans cause, tristesse d’exister en général, nous apporte le message de la paix retrouvé. On voit certaines œuvres de la vieillesse du maître, comme la dixième *Barcarolle* en la mineur et la douzième *Nocturne* en mi bémol, hésiter dans leur conclusion entre l’accord mineur et l’accord majeur;”, *NT*, pp. 259 - 260.

Na primeira página de *La musique et l'ineffable* surge o nome de Fauré no seguimento da questão do “poder da música” e do que ela pode suscitar no interior da alma e na acção humana. A arte da criação e combinação de sons, além do seu sentido lúdico e imaginativo, aponta para um sentido ético e prático porque impulsiona certas emoções, estados de espírito e, consecutivamente, leva a determinados comportamentos. Quer fale do “ser”, como explicava Schopenhauer, quer dê voz ao “inefável”, cujo significado é variável e indeterminado, podemos acrescentar que voluntária ou involuntariamente, a *mélodie* torna-se um instrumento, uma imagem ou uma forma de expressão de uma realidade. Se é apresentada enquanto “metáfora”, isso inclina-nos para um significado subjacente, embora seja misterioso e difícil de se apreender. Os sons falam-nos da vida e expõem um modo específico e especial de se “sentir a vida” e de se “posicionar perante a vida”.

*O que é a música? Gabriel Fauré interroga-se enquanto procura o “ponto intraduzível” da mais irreal quimera que nos eleva “acima daquilo que é...”. É a época onde Fauré esboça o segundo andamento do seu primeiro Quinteto, e ele não sabe o que é a música, nem mesmo se ela é alguma coisa! Existe, na música, uma dupla complicação geradora de problemas metafísicos e de problemas morais, e bem feita para entreter a nossa perplexidade. Pois a música é, ao mesmo tempo, expressiva e inexpressiva, séria e frívola, profunda e superficial; possui um sentido e não possui um sentido. A música é um “divertissement” sem pauta? Ou é uma linguagem cifrada como o hieróglifo de um mistério? Ou poderá ser os dois ao mesmo tempo? Mas este equívoco essencial apresenta também um aspecto moral: existe um contraste desconcertante, uma desproporção irónica e escandalosa entre o poder encantatório da música e a inevidência na base do belo musical.*⁶³⁹

A música de Fauré procura uma certa espontaneidade e sinceridade, que não é o resultado de uma experiência de improvisação, num jeito livre, já que o compositor era muito metódico e pormenorizado no seu trabalho, mas resulta da honestidade de

⁶³⁹ V.J., “Qu'est-ce que la musique? se demande Gabriel Fauré à la recherche du “point intraduisible”, de la très irrèlle chimère qui nous élève “au-dessus de ce qui est...”. C'est l'époque où Fauré ébauche le second mouvement de son premier Quintette, et il ne sait pas ce qu'est la musique, ni même si elle est quelque chose! Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. Car la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère? Ou peut-être des deux ensemble? Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral: il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical.”, *M.I.*, pp. 5 - 6.

sentimentos que se revelam numa *confissão* autoconsciente. Considerando o seu talento como organista e as suas diversas peças religiosas, será que haverá uma intenção espiritual por detrás da sua *sinceridade*? A música possui o poder de transmitir “sentimentos puros” que seriam indescritíveis por palavras, dissipa os mal-entendidos da linguagem que, para Fauré, nunca diz a verdade. Por conseguinte, aquilo que deseja compor está para além da ficção e da mentira susceptível de acontecer na literatura. A “metáfora”, no seu verdadeiro sentido, tenta aproximar-nos de uma natureza ou essência que não se consegue explicar senão poeticamente ou musicalmente. Neste ponto, a música atinge uma intensidade maior do que a palavra. O que ele diria no seu ciclo Op.17 “*Romances sans paroles*” e que, em alemão, Mendelssohn trabalhou em “*Lieder ohne Worte*”. A “*metáfora musical*” é mais pura do que “*metáfora poética*”.⁶⁴⁰ Com a sua apologia da metáfora, não é que o artista queira ludibriar ou refugiar-se em ‘sonhos’, não, ele sente necessidade de falar de uma realidade que, dada a sua complexidade, lhe escapa... e que somente por intermédio da “metáfora” podemos intuí-la. Mas a questão aqui se levanta é a seguinte: será mesmo possível haver uma sistema de “correspondências” entre a *obra literária* e a *obra musical*?

À revelia dos simbolistas, Jankélévitch considera que a música difere bastante do modo como ser humano organiza o seu discurso linguístico. Ao contrário do discurso, um encadeamento de sons não possui uma unidade sistemática, nem apresenta uma coerência ou uma ordem racional. A música é bela justamente porque se trata de uma arte de repetições, contrastes e oposições de sons que nos passam uma sensação de liberdade em relação ao domínio da linguística. Fauré não procura, deste modo, a coerência como um hermeneuta, visto que um tema musical não poderia esboçar um raciocínio filosófico que exigisse uma “interpretação hermenêutica”. A finalidade da música está longe de ser um “código” ou sequer de formar silogismos lógicos: “*um ‘tema’ não é uma ‘ideia’; um ‘acorde’ não é um ‘conceito’*.”⁶⁴¹ Jankélévitch conclui que o “texto musical” e o “discurso linguístico” são totalmente diferentes e, se

⁶⁴⁰V.J., “(...) ce que le langage, entravé par l’obligation d’un sens univoque, exprime lourdement et médiatement, à grands coups de symboles réflexifs et d’analogies artificielles et pédantes, la musique y parvient sans effort, par toute correspondances secrètes que la polyphonie et la modulation autorisent.”, *F.I.*, pp. 80-81.

⁶⁴¹V.J., “Car un *thème* n’est pas une *idée*; un *accord* n’est pas un *concept*: un thème peut certes se développer, et il est possible de décrire les différentes étapes de ce développement, donc d’analyser un texte musical comme on analyse un texte philosophique ou poétique ; mais alors qu’un texte écrit n’a pas d’autre vocation que celle d’être infatigablement lu, interpellé et questionné, l’analyse d’un texte musical, aussi précieuse soit-elle, ne constitue jamais qu’un prologue austère à l’enchantement que nous réserve l’oeuvre; et ce prologue grammatical n’a aucune commune mesure avec l’enchantement ; l’enchantement qui va pénétrer notre âme est d’une autre ordre.”, *Q.P.I.*, p. 212.

afirmarmos a arte musical como uma linguagem portadora de um significado, isso implicaria também afirmar a existência de um sentido pré-existente e de uma “linguagem musical” que, através da partitura, encarregar-se-ia de transmitir uma informação ou estado de coisas. O seu papel estaria reduzido a uma função comunicativa. Em vez de estabelecer um código de símbolos, a música evoca “atmosferas”, fala das “manifestações do ser” na sua pluralidade sem um registo fixo.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss afirmava que a música é filha dos *mitos* e partilha com eles o mesmo carácter evasivo, não obstante muito eficaz naquilo que procura demonstrar. Situa-se a meio caminho entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética. Até se pode nomeá-la de “linguagem” se a entendermos por intermediária entre o lado intelectual do homem e as suas sensações físicas,⁶⁴² havendo, assim, uma concepção da música vivida num “*tempo visceral*” que atravessa as entranhas e o corpo. Lévi-Strauss, tal como Fauré, compreende bem o sentido das dúvidas, das incertezas e interroga-se constantemente. Os seus textos também vivem na *penumbra* dos planos intermediários e das transições. Em todo caso, o antropólogo no seu entusiasmo *estruturalista* vai mais longe ao salientar uma “*lógica do sensível*”, algo que se afasta já do que expúnhamos sobre a posição de Jankélévitch, com a pressuposição de uma relação entre as propriedades lógicas das coisas e a música. É como se arte musical atingisse um certo grau de abstracção pelo facto de evocar coisas que não estão presentes e assumisse uma dimensão mítica através de uma inteligibilidade imanente. A procura do “*point intraduzible*” era comum tanto a Lévi-Strauss como a Jankélévitch que, pela sua ascendência judaica, equivaleria ao *Inefável* da transcendência que cruza a imanência. Só que, enquanto o primeiro se apoia na “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner, o segundo transfere a música para o reino da *mística*, da impossibilidade de captação de um sentido, que nos reconduz ao *Silêncio*.

Na época de Fauré, todos os artistas se interessavam por restaurar o ambiente cultural do século XVIII e retomavam o tema da *Poesia* associada à *Paisagem* em harmonia com o *micro* e o *macrocosmo*. O homem é concebido como um ser que conjuga em si a alma e o corpo integrados no mundo circundante. Com efeito, não é o *locus romântico* ou a versão gótica do Simbolismo que está em causa, mas o *locus barroco* e a sua exuberância, o modo como o indivíduo sobressai entre as ramagens da vegetação luxuriante. A obra renascentista de Ronsard, *Les Amours de Cassandre*,

⁶⁴² Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 22.

datada de 1552, descreve este *mise en scène* no meio do arvoredo do bosque, onde se pode entrever os romances escondidos e proibidos, a vida boémia dos músicos que entretêm os amantes, na tela de Watteau, e os banhos das moças no rio, na tela de Lancret. A beleza da vida e dos seres que se multiplicam na natureza será ainda mais explorada durante o Rococó com a apreciação das formas na sinuosidade da vegetação, no brilho das cores e na riqueza dos sons que se comprazem na pura ostentação. A música parecia tentar “pintar” as belas cenas campestres dos mestres franceses Jean Antoine Watteau, Lancret e Fragonard.⁶⁴³



Nicolas Lancret, *Os espectadores do banho* (pormenor) 1725.

*Ciel, air et vents, plains et monts découverts,
Tertres vineux et forêts verdoyantes,
Rivages torts et sources ondoyantes,
Taillis rasés et vous bocages verts,
Antres moussus à demi-front ouverts,
Près, boutons, fleurs et herbes roussoyantes,
Vallons bossus et plages blondoyantes,
Et vous rochers, les hôtes de mes vers,*

*Puis qu'au partir, rongé de soin et d'ire,
A ce bel oeil Adieu je n'ai su dire,
Qui près et loin me détient en émoi,
Je vous supplie, Ciel, air, vents, monts et plaines,
Taillis, forêts, rivages et fontaines,
Antres, près, fleurs, dites-le-lui pour moi.*

644

⁶⁴³ V.J, “Dans ce paysage charmant et frivole, on retrouve à la fois les grâces de Watteau et la préciosité de Ronsard.”, *F.I.*, p. 117

⁶⁴⁴ Pierre de Ronsard, XI, *Les amours de Cassandre, Oeuvres de Ronsard*, Paris, Editions La Bibliothèque Digitale, 2013. - Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optamos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

Watteau foi um verdadeiro mestre na caracterização das chamadas *Fêtes galantes*, segundo o qual, o “bosque” é o lugar propício ao ócio e ao prazer, ao sonho e à intuição. A imaginação fogia da realidade demasiado evidente e o desejo de evasão leva-a para um mundo quimérico de romance, música e dança. A vida campestre torna-se o refúgio perfeito para as diversões e para os deleites, muitas vezes, demasiado frívolos na superficialidade dos entretenimentos. Presenciamos o regresso ao deus *Pã* e ao Paganismo dos russos nessa vida solta ao ar livre, sem normas, regras ou preconceitos. – O *Chant d’automne* de 1871, que remete para o poema de Baudelaire, não se assemelha ao *Chant d’automne* das *Saisons* de Tchaikovsky, na captação dessa nostalgia da passagem do tempo e na sensibilidade ao “ciclo” da natureza? – Para alguns espectadores, os quadros de Watteau são ensolarados, cheios de emocionalismo e vitalismo, mas para os *simbolistas*, os seus traços e a maneira delicada como pinta, realçam os contrastes da escuridão subjacente. Verlaine salientava-lhe o *clair de lune* e creio que se sente bem essa atmosfera exposta na tela da “*Festa veneziana*” de 1718. Mais tarde, nas pinturas de Francisco Goya, o meio *penumbrático* é fabulosamente trabalhado e a “vida interior” das personagens encenada com alegria, dá movimento à acção dos quadros. Aqui está a tal *penumbra* que Jankélévitch destaca como o traço principal de Fauré, a fusão da claridade e das sombras negras que é orquestrada na sua música. Assim se compreende porque motivo as *Fêtes galantes*, escritas por Verlaine em 1869, são as festas barrocas que, ao mesmo tempo, que nos trazem a luminosidade, ela só sobressai graças à sombra crepuscular. No quarto texto dos *Poèmes saturniens* intitulado “*Nuit de Walpurgis classique*”, a “*fête galante*” sucede o *sabbath* e a loucura do bacanal, por isso o Diurno barroco destaca o Nocturno e dessa “mistura” nasce a *penumbra*. Quando Gérard de Nerval nos remete para a *Ilha de Cythère* reconhece que estas *Fêtes* são uma necessidade de criação e de recriação poética do espírito, uma *fantasia*! Os bailes encantados iluminados pelos tons quentes e cintilantes, transparecem uma certa plenitude existencial temperada pela *melancolia*... que graças a Watteau, aos românticos, a Baudelaire e a toda a geração de Verlaine transita para o *fin-de-siècle*.

*Céu, ar e ventos, planícies e montes descobertos,
Colinas avermelhadas e florestas verdejantes,
Ribeiras retorcidas e fontes ondulantes,
Matas niveladas e vocês verdes arvoredos*

*Cavernas musgosas à frente descoberta,
Prados, botões, flores e ervas rocheadas,
Pequenos vales corcundas e praias douradas,
E vocês rochedos, deformações de meus versos,*

*Que após partir, corroído de cuidado e de cólera
Nem a esse belo olho eu disse Adeus,
Que perto ou longe detém-me a emoção,*

*Eu vos suplico, Céu, ar, ventos, montes e planícies,
Matas, florestas, ribeiras e nascentes,
Cavernas, prados, flores, digam-lhe por mim.*

Todos admiram a elegância, a graça e o potencial estético da *espontaneidade*. O “jogo” das indecisões e das ambiguidades, que vemos nos quadros do Rococó, espelham um *je ne-sais-quoi* atraente que capta a nossa atenção e deleita os nossos sentidos. O indivíduo saturado das grandes vilas modernas prefere o conforto e o aconchego da vida campestre que, em simultaneidade, possibilita o “intimismo” do contacto com natureza e o “artificialismo” dos bailes e das recepções aristocráticas. As *fêtes galantes* caracterizam a inquietude e os anseios da alma através dos bailes de máscaras, dos espectáculos teatrais, das aproximações amorosas e dos jogos eróticos. A valorização da *Commedia dell’arte* durante este período, visa sobretudo o teatro das inquietudes, do sentimento do efêmero e da precaridade. O *amor está no ar* e move-se entre as personagens. Desde os indivíduos excêntricos aos mais solitários e incompreendidos, os actores e as suas representações marcam um movimento bipolar entre a ansiedade e a melancolia que, lado a lado, exprimem a sociabilidade artificial das festas e a neurastenia das emoções confusas e insatisfeitas. Enquanto amante da *teatralidade*, Watteau vê no teatro e no mundo das *máscaras* uma possibilidade de se afastar do mundo real e transportar-se a si mesmo para um mundo diferente, mais íntimo e mais próprio do sujeito.



Francisco Goya, *Enterro da sardinha*, 1814.



J. Antoine Watteau, *Festa veneziana*, 1718.

O belo poema de Verlaine, *Clair de lune*, teve especial relêvo nas composições de Fauré que se centram nas *fêtes galantes*, na questão do Carnaval e das máscaras. Já defendia Nietzsche que a capacidade de nos mascararmos e de tentarmos criar uma dissimulação ou embuste nessa brincadeira de “faz-de-conta”, pode ser usada como um pretexto para combater o mundo da Metafísica. Em ruptura com Richard Wagner e com

Schopenhauer, Nietzsche escreve *Menschliches, Allzumenschliches*, uma crítica evidente ao Platonismo que começa a tomar forma a partir da valorização da *aparência*, do *artifício*, da *falsificação* e da *ilusão* como elementos positivos, na medida em que desconstróiem o monismo substancialista e funcionam como uma espécie de instinto de sobrevivência característico do homem. No domínio da Metafísica, isso significaria reconhecer as suas bases humanas, demasiado humanas, destituindo-lhe a verdade, desapropriando-a do terreno até então tido como fundamento único. Viver segundo a *aparência* é a afirmação anti-metafísica por excelência, principalmente porque em Nietzsche a *aparência* não é um mero *efeito* da essência, um *simulacro* ou uma simples *representação* de algum pretenso original. Privilegia-se a *leveza do ser*, nas palavras de Milan Kundera, o pensamento do superficial e o que paira à superfície das coisas, que terá sempre a sua dupla conotação: a da “aparência” no sentido do *phainomenon*, que se destaca perante os nossos sentidos, e a da “aparência-mentira” que nos ludibria.

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,*

*Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.* ⁶⁴⁵

Na obra de Fauré, a “aparência” reveste-se de honestidade e de simplicidade, por isso coaduna-se com o sentido da expressão “*phainomenon*”. Ao contrário da máscara

⁶⁴⁵Paul Verlaine, *Œuvres complètes - Tome I*, Paris, Vanier, 1902 (3ª ed), p. 83. - Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optámos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

*Tua alma é uma paisagem escolhida
Onde se vão encantando máscaras e bergamascas
Tocando alaúde e dançando, e quase
Tristes sob os seus fantásticos disfarces.*

*No calmo luar triste e belo,
Que faz sonhar as aves nas árvores
E soluçar de êxtase os jactos de água,
Os grandes jactos de água esbeltos entre os mármore.*

*Cantando em modo menor
O amor triunfante e a vida oportuna,
Não parecem acreditar na sua felicidade
E a sua canção se mistura com o luar,*

que é um sinal de hipocrisia artificial que esconde aquilo que não deseja mostrar,⁶⁴⁶ na visão jankélévitchiana, a música de Fauré usa a máscara com uma intenção reveladora, que dá a conhecer o sujeito, ao mesmo tempo que o disfarça. Revela e esconde, abrindo as portas para inúmeras insinuações e nuances... Logo no início do poema de Verlaine, *“Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques/ Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques.”*, uma pluralidade de personagens e de vozes ressoam dentro da “paisagem” interior da alma. Como no teatro, os indivíduos entram e saem de cena, uma e outra vez, aparecem e desaparecem misteriosamente sob o signo da evanescência, sem haver uma abertura, uma revelação ou um desmascaramento total. Os seus nomes, ou seja, a sua identidade permanece desconhecida. O próprio poeta fala dos seus sentimentos, mas projecta-os e coloca-os na boca de um estranho, de um *outro*. Essa alteridade das personagens é um *alibi* que lhe permite “confessar-se” de uma maneira sincera e verdadeira. Mediante o subterfúgio da *máscara*, deixa de haver aquela vergonha de nos sentirmos expostos, porque há liberdade para expressar o que é mais secreto. No entanto, o âmbito privado do artista continua protegido e salvaguardado pelo Carnaval de insinuatoras metáforas. O *Carnaval Op.9* de que nos falava Schumann, na panóplia colorida de personagens e situações (*“Pierrot”, “Arlequin”, “Chiarina”, “Pantolon et Colombine”*) dá vida aos quadros de Watteau. Por detrás da fantasia dos sons da música e da aparente alegria da dança, a festa está impregnada por uma melancolia inexplicável, esconde uma tristeza que se tenta dissimular. Verlaine fala de si mesmo, como se não falasse... Deseja confidenciar-se e procura igualmente preservar-se, contido e cuidadoso no emprego das suas palavras.

Para não colocar entraves à imaginação, Fauré escolhe os cenários oníricos vaporosos e, de algum modo, indeterminados: paisagens lunares e festas galantes, onde se sucedem as máscaras bergamascas da Commedia; a grande floresta romântica, essa floresta onde se tinham passado tantas coisas, (...) essa floresta onde pululam os elfos, as salamandras e os pássaros mágicos, a grande floresta, dá lugar a um parque colorido do tempo; Watteau, Musset, Banville, Henri de Régnier e, mais tarde, Verlaine, compuseram esse cenário; (...)

⁶⁴⁶V.J., “appelons masque cette pellicule superficielle, ce visage second qui ne laisse passer le courant d’expression que dans le sens efférent: qu’il serve à intimider par la grimace ou, en général, à «avoir l’air», c’est-à-dire à paraître un autre qu’on n’est, le masque oppose toujours un écran ou un obstacle au courant induit de compréhension; mieux, il dévie ce courant. Le masque est le visage artificiel du pénétrant-impénétrable, et il est donc, à la lettre, l’«hypocrisie»; l’interprétation, dans cette partie masquée, butte contre la trompeuse apparence ou se réfracte en traversant les maquillages de cette apparence.”, vol. 1, *J.Q.*, pp. 21-22.

Não pensemos, portanto, que as melodias de Fauré não devem nada à tradição romântica: as máscaras da festa galante, em Verlaine, não são as mesmas do “Carnaval” de Schumann? ⁶⁴⁷ Quando nos referimos àquilo que é esquivo, isso evoca para mim, evoca-me o “bergamasco”, a festa, o Carnaval de Bergamo... E isso faz-me pensar em Watteau, em Verlaine, nas festas galantes, numa uma melodia que vai terminar em surdina, e que é também o título de uma melodia de Fauré. Bergamasco compõe-se de vários elementos. É uma palavra que não tem evidentemente sentido, eu reconheço. Mas entre aqueles que conhecem Fauré e Debussy, evoca, mais ou menos, qualquer coisa de indefinível ou que é muito difícil de definir por um conceito, e que é dona do seu charme. ⁶⁴⁸

A expressão *Masques et bergamasques*, certamente inspirada em Verlaine, deu origem à obra orquestral Op.112, estreada na cidade do Mónaco em 1919. Fauré divide-a em oito andamentos: *Ouverture; Pastorale; Madrigal; Le plus doux chemin; Menuet; Clair de lune; Gavotte e Pavane*. Ao recordar o poema e a tensão interior individualizada pelo seu autor, Fauré não segue o caminho do Romantismo na composição da música. Em vez de se focar no sujeito egocêntrico, a partir do momento em que acentua o termo “bergamasque” põe-nos em contacto com uma colectividade de pessoas, pois o mesmo nome baptiza uma dança rústica da zona de Bérghamo na Lombardia. A composição parece querer recuperar esse nacionalismo regional tão apelativo para o povo e colocar o eu individual do poeta/músico integrado no país a que pertence. Por conseguinte, a música manifesta a alma individual enquanto contribui para reforçar a identidade cultural do seu país. O eu vê-se diluído numa amplitude de personagens, de danças e músicas do folclore... Vira-se para o exterior, identifica-se com vários aspectos da vida à sua volta, veja-se a partitura com o voo da *Gavotte*, o detalhe do fraseado e dos movimentos, os reflexos e ruídos da natureza que se revela

⁶⁴⁷V.J., “Pour ne pas entraver l’imagination, Fauré choisit des décors vaporeux oniriques et, en quelque sorte, indéterminés: paysages lunaires et fêtes galantes, où évoluent les fantoches bergamasques de la Commedia; la grande forêt romantique, cette forêt où il s’était passé tant de choses, (...) cette forêt où pullulent les elfes, les salamandres et les oiseaux magiques, elle fait place, la grande forêt, à un parc couleur du temps; Watteau, Musset, Banville, Henri de Régnier et, plus de tout, Verlaine, en ont composé le décor; (...) N’allons pas croire pourtant que les melodies de Fauré ne doivent rien à la tradition romantique: les masques de la fête galante chez Verlaine, ne sont-ils pas les mêmes que ceux du *Carnaval* de Schumann?”, *F.I.*, pp. 21 - 22.

⁶⁴⁸V.J., “Quand on parle de choses insaisissables, cela évoque pour moi, elle évoquent le bergamasque, la fête, le carnaval de Bergamo... Et cela fait penser aussi à Watteau, à Verlaine, aux *Fêtes galantes*, à une mélodie qui se déploie en sourdine, et qui est aussi le titre d’une mélodie de Fauré. Bergamasque se compose de plusieurs éléments. C’est un mot qui n’a évidemment pas de sens, je le reconnais. Mais chez beaucoup de ceux qui connaissent Fauré et Debussy, cela évoquera plus ou moins quelque chose d’indéfinissable ou de très difficile à définir par concept, et qui tient au charme.”, *Vladimir Jankélévitch: la vie – Entretiens*, in Guy Suarès, *Vladimir Jankélévitch – Qui suis-je?*, Lyon, La manufacture, 1986, p. 112.

sob o *clair de lune*. E dessa periferia exterior, vai caminhando de fora para dentro, se aproximando do centro da sua intimidade. Em parte, o indivíduo está anulado, o seu eu fica esbatido na suavidade das metáforas, não se impõe majestoso, mas de um jeito tímido e delicado. No Simbolismo, o sentimentalismo dos românticos desaparece e dá lugar a uma estética *ocultista* que se encanta com a beleza dos “segredos”. Entre o que se diz e o que fica meio por dizer, cultiva-se a curiosidade natural, excita-se o entusiasmo do ouvinte e inicia-se o jogo de sedução e de *charme*...



Fauré, “III. Gavotte”, *Masques et bergamasques*.

A canção “*Clair de lune*” Op. 46 n.2 viria a tornar-se uma das suas peças mais populares e apreciadas pelo público que, de um modo geral, tende a isolá-la do resto da obra como se fosse uma criação independente. A obra que analisávamos, *Masques et bergamasques*, pertence ao *Segundo Período* da vida artística de Fauré e muitos musicólogos consideram que nasce aqui o ponto de partida para a última fase do seu trabalho de composição. Jankélévitch reparte os trabalhos de Fauré em três momentos principais que, na perspectiva de outros estudiosos (Cortot e Koechlin) é muito discutível e poderia ser dividida de outra maneira. O *Primeiro Período*, cerca de 1891, com *Cinq mélodies* “de Vénice”, que engloba todo o Op. 58. O *Segundo Período*, a partir de 1907, que diz respeito a todas as obras que vão desde o Op. 58 - 95, onde se salienta *Bonne chanson* e a célebre *La Chanson d’Eve*. O *Terceiro Período* relativo ao

Quarteto de cordas Op. 95 - 121. Fauré respira e absorve o *lunar encantado* de Verlaine que não deixa de ter pequenas semelhanças com o “terceiro andamento” da *Suite Bergamasque* composta por Debussy em seu testemunho, embora em questões de estilo os dois artistas se diferenciem bastante.⁶⁴⁹ O adorável “*Menuet*”, com a sua melodia em curva descendente numa tonalidade menor, dá a entender o que fora escrito no poema, “*Joant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques.*”. A dança transforma-se num *lamento quasi triste*.⁶⁵⁰ A semelhança com Debussy nota-se, mais adiante, no mesmo trémolo de quintas graves próximo de uma enarmonia, na mesma modulação para um tom superior, no mesmo canto sinuoso, por onde glissa uma terça menor. O “*Menuet*” de Fauré, como a canção das personagens de Verlaine, confunde-se no luar... As suas almas emanam de dentro da interioridade do poeta, a sua “*paysage choisi*”, assim como a luminosidade nocturna emana do melodioso alaúde que marca o ritmo da dança... e depois as personagens simplesmente se desvanecem e nada mais se diz sobre elas.⁶⁵¹



Fauré, “Clair de lune” (*menuet*), Op. 46, n.2.

⁶⁴⁹ *Op.Cit.*, Graham Johnson, “Between these, in terms of chronology, is Fauré’s song – sublimely indifferent to his rival’s earlier setting, and unthreatened by the success of the later. The two are worlds apart: Debussy uses five sharps, Fauré five flats, the irreplaceable colour of B minor. (Vladimir Jankélévitch avers that with Fauré there is an entire poetics of flat-key sonorities, which acts to filter light, giving expression to the penumbra, the half tint half-day. This *Clair de lune* stands in the hearts and ears of many listeners as a kind of definition of French vocal music with piano.”, p. 198.

⁶⁵⁰ V.J., “Sur la carte du tendre des *Fêtes galantes*, chez Verlaine, on devine tout un paysage irréel peuplé de fantoches qui ont pour seule occupation les déjeuners sur l’herbe, les fâcheries, les affaires de cœur, et les colloques d’amour. Le désaccord ironique du titre *Clair de lune* et du sous-titre *Menuet* contribue à rendre plus volatile encore cette promenade autour de notre âme: le nocturne de Fauré se coule dans ly rythme égal et presque indifférent de 3/4 qui évoque plutôt une danse qu’une rêverie. Verlaine et Fauré ont voulu que leur fête galante eût pour décor, non pas la grand forêt des carnivals romantiques, mais un parc où évoluent, como las scènes de Watteau et de Tiepolo, des personnages délicieusement surannés.”, *F.I.*, p. 96.

⁶⁵¹ V.J., “Les masques déambulent le long des allées nocturnes en marivaudant, parmi les soupirs des luths et les arpèges des mandores; ils portent, comme Climandre, de «courtes vestes de soie», et ils ont cet air ennuyé, tendre et lointain que Maurice Ravel, après Fauré, saura si bien déchiffrer sur le visage du dix-huitième siècle.”, *F.I.*, p. 96.

Andante tres expressif

pp con sordina

Debussy, *Andante tres expressif*, “Clair de lune”, *Suite Bergamasque*.

espressivo e dolce

pp

In mel - an - chol - y
Au cal - - me clair de

moon - - light, sad and calm, That
lu - - ne, tris - - te et beau, Qui

dolce

brings the birds ten - der dreams in the
fait ré - ver les oi - seaux dans les

Fauré, “Clair de lune” (*menuet*), Op. 46, n.2.

Calmato

pp

Debussy, “Clair de lune”, *Suite Bergamasque*.

Quando Fauré prepara o seu antigo “Menuet” parece ter em mente a “Pèlerinage à l’île de Cythère” de Watteau, apontando para esse espaço ideal, a *horizon*

chimérique como a *Ítaca* dos gregos ou a *Ilha dos Amores* cantada por Luíz Vaz de Camões n’*Os Lusíadas*. Segundo Jankélévitch, esta aspiração a uma pátria transcendente concretiza-se nas composições musicais através do *charme* que descreve este movimento de atracção nostálgica por alguma coisa que é inalcançável, em relação ao qual o acesso está vedado como um amor impossível sempre desejado.⁶⁵² Com efeito, indica uma *transitividade* entre o sujeito e aquilo que ele anseia ardentemente, o que significa que não existe nunca um ponto de chegada e que o sujeito deve manter-se sempre nessa *viagem* rumo ao impossível: “*A música de Fauré compõe em si mesma uma decoração literalmente ‘utópica’ e ‘ucrónica’, uma paisagem não-localizável, uma paisagem de ‘todo o lado’ e de ‘lado nenhum’, que somos tentados a chamar, à falta de melhor, de bergamasque.*”⁶⁵³ Entre o “*Clair de lune*” e a “*Mandoline*” das *Cinq mélodies* de Veneza e as duas *sérenades* de *Shylock* há uma continuidade secreta e uma mesma temática de um *Além* fantasioso. Rimsky-Korsakov já falava da *Vedenetz* equiparada à *Kitezhe* eslava, pois Veneza representa um paraíso aquático, uma viagem amorosa através das gôndolas e *barcarolles*. Na tela de Watteau, a noção de uma “peregrinação” ou de um “embarque” confirma esta acção amorosa. É no *Canto IX* que Camões descreve essa ilha paradisíaca enquanto porto prazenteiro destinado aos marinheiros valentes, onde as mais belas ninfas os aguardavam. Nesse *locus amoenus*, geravam a descendência semi-divina da raça lusa, já que as “ilha” de Camões ou o “bosque” de Watteau são o lugar em que ocorre a fusão amorosa do amado com a amada. Porém, entre o momento do encontro dos amantes e o momento da sua entrega passionaI existe um hiato no fluxo temporal, uma espécie de *síncope musical*, para que o desejo seja atizado nesse jogo de “esconde-esconde”.

Após o trabalho árduo das *Cinq mélodies* de Veneza, relacionadas com os versos de Paul Verlaine, dir-se-ia que Fauré já estava exausto por estar tão focado na poesia do seu amigo e desejava afastar-se do contexto poético. Todavia, em 1894, uma vez mais se dedica a um outro ciclo de música inspirada em Verlaine. Aparecia *Bonne chanson*, *Op. 61*, para canto e piano, depois com arranjo para quinteto de cordas em 1898. Ao todo, entre 1865 e 1922, deve ter composto cerca de 13 poemas de Verlaine, 2 de

⁶⁵²V.J., “Marines chimériques, orientales vaporeuses, nocturnes métaphoriques... le monde de Fauré est vraiment le monde de l’amphibolie et de l’enharmone. Mais si la matière cesse d’être physique, impenétrable et massive, l’âme à son tour ne reste pas désincarnée; si un paysage est un état d’âme, l’âme, à son tour, est un paysage autour duquel Fauré, après Verlaine, accomplit un voyage sentimental ponctué d’aventures intérieures et de charmantes rencontres.”, *F.I.*, pp. 95 - 96.

⁶⁵³V.J., “La musique de Fauré se compose elle-même un décor littéralement *utopique* et *uchronique*, un paysage non-localizable, un paysage de Partout et de Nulle-part qu’on est tenté, faute de mieux, d’appeler bergamasque.”, *F.I.*, p. 297.

Baudelaire, sem esquecermos Villiers de l'Isle-Adam, Richepin e Régnier. Muito elogiada por Marcel Proust, para desagrado do restante público em geral, sobretudo, para Saint-Saëns, *Bonne chanson* marca um ponto de viragem no seu amadurecimento artístico e também na sua vida pessoal, a sua paixão pela cantora Ema Bardac (que acabaria por casar com Claude Debussy) incentivou-o a compor rapidamente as peças que compõem esta obra: 1. *Une sainte en son auréole*; 2. *Puisque l'arbre grandit*; 3. *La lune blanche luit dans les bois*; 4. *J'allais par des chemins perfides*; 5. *J'ai presque peur, en vérité*; 6. *Avant que tu ne t'en ailles*; 7. *Donc, ce sera par un clair jour d'été*; 8. *N'est-ce pas?*; 9. *L'hiver a cessé, la lumière est tiède*. A música caminhando por entre os versos parece ter uma sucessão de temas que, todos em conjunto, narram uma história como se estivéssemos perante um único poema lírico e sinfónico, neste caso, dava-nos a conhecer um romance de amor inacessível, estilo “amor cortês” medieval, figurando um trovador apaixonado pela sua bela amada, que vive longe de si, uma “santa”, portanto. Mas esta peça não descreve um amor frio ou *apolíneo*, no sentido racional do termo, Jankélévitch entende que deve ser a sua *mélodie* mais *dionisíaca* e alegre, um convite à esperança no Amor salvífico.⁶⁵⁴

O pudor do amor trovadoresco, platónico e não-vivido da *Bonne chanson*, isto é, vivido somente em sonho e fantasia parece contrastar com a libertinagem sofisticada e requintada das *Fêtes galantes*. O Rococó faz referência a um estilo amoroso ambíguo sem um contacto sexual explícito imediato. Tudo se realiza de uma forma sinuosa e, aparentemente, os amantes guardam medida e deixam transparecer um certo “pudor”. Claro que esse mesmo pudor acaba por ser uma “máscara” de cinismo que oculta os seus verdadeiros desejos eróticos, daí se designarem as *Fêtes* como um símbolo de *travestissement*. Paul Valérie, por essa razão, no poema *Ébauche d'un serpent* que faz parte da obra *Charmes* de 1922, apresenta-nos a Serpente como símbolo da sedução e das artimanhas dos amantes. Como um ser astuto, ela caminha entre dois mundos, o da *inocência* e o da *experiência*. O mesmo simbolismo encontramos em Fernando Pessoa que escreve assim: “O caminho da Serpente está fora das ordens e das iniciações, está, até, fora das leis (rectilíneas) dos mundos e de Deus. O carácter maldito, o aspecto repugnante, da Cobra, traz marcado a sua Oposição ao Universo – profundo e obscuro Mistério Magno. Ela é o Espírito que Nega, mas nega mais, e mais profundamente, do que em geral se entende ou se pode entender. Nega o bem no seu baixo nível, em que é só Serpente e tenta Eva; (...) Todos os caminhos no mundo e na lei são rectilíneos; o

⁶⁵⁴ V.J., *F.I.*, p. 129.

caminho da Serpente é a evasão dos caminhos (...)”.⁶⁵⁵ Ao lado da Serpente vemos Eva, a imagem da completa inocência tentada pela sedução do animal traiçoeiro e enganador que a tenta enamorar com o seu convincente discurso. As curvas e contracurvas do seu rastejar também podem representar as formas e os contornos do corpo da mulher ciente desse seu poder atractivo.

Quando Fauré compõe *Chanson d'Ève* Op. 95 entre 1906 e 1910, elogia a feminilidade sem pecado, protegida pelo recato e pela virgindade, longe deste *caminho da serpente*... – “Por sua vez, digamos que: a *Mélisande* de Fauré e de Claude Debussy, a *Ève* de Fauré, às quais adorávamos acrescentar a virgem *Févronia* de Rimsky-Korsakov, são encarnações de uma alma penosamente encarnada. Que lhe chamemos *Psyché* ou que seja *Sophia*, essa feminilidade quase imaterial é como uma *entrevisão da 'Innocence'*”.⁶⁵⁶ A *Chanson* inspirada pelo poeta belga Charles van Lerbergue, supera a malícia dos enredos típicos do Rococó e ergue o amor ao reino do invisível, inacessível, logo, intocável e inviolável. Por toda a parte, Jankélévitch encontra na música faureana elementos que privilegiam a *pureza* e vemo-lo pelos nomes que são atribuídos às várias peças: *Paradis*; *Prima verba*; *Roses ardentes*; *Comme Dieu rayonne*; *L'aube blanche*; *Eau vivante*; *Veilles-tu, ma senteur de soleil?*; *Dans un parfum de roses blanches*; *Crépuscule*; *O mort, poussière d'étoiles*.⁶⁵⁷ Na delicada partitura em baixo, dá-se uma ascensão espiritual dos sons rumo à eternidade.

| | |
|---|---|
| <i>Murmure immense</i> | <i>Et Eve s'en alla, docile a son seigneur,</i> |
| <i>Et qui pourtant est du silence.</i> | <i>Et son bouquet de roses,</i> |
| <i>Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux,</i> | <i>Donnant à toutes choses</i> |
| <i>La jeune et divine Eve s'est éveillée de Dieu,</i> | <i>Un parole, un son de ses lèvres de fleur.</i> ⁶⁵⁸ |

⁶⁵⁵Fernando Pessoa, “Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio”, (Introdução e organização de Yvette K. Centeno), Lisboa, Presença, 1985, p. 35.

⁶⁵⁶V.J., “Disions à notre tour: la *Mélisande* de Fauré et de Claude Debussy, l'*Ève* de Fauré, auxquelles nous aimerions joindre la vierge *Févronia* de Rimski-Korsakov, sont les incarnations d'une âme à peine incarnée. Qu'on l'appelle *Psyché* ou peut-être *Sophia*, cette féminité presque immatérielle est comme une *entrevisão da 'Innocence'*”, *F.I.*, p. 184.

⁶⁵⁷ V.J., “Mais aucune n'égale la pureté, la grandeur, la chasteté de la *Chanson d'Ève*, cette Bonne chanson de l'âge d'or. Sans doute n'y trouvera-t-on pas ce souffle de la jeunesse qui soulève si impérieusement la *Bonne chanson*. (...) Ce cycle métaphysique supplée par la profondeur de l'inspiration à l'intérêt profane qui rendait si humaine la *Bonne chanson*: vierge irréal, vierge impérissable et immémoriale, Ève est peut-être plus loin de nous que Mathilde, mais le symbolisme poétique et le verbe admirable de Charles van Lerberghe nous touchent autant que nous touchaient les ardeurs de Verlaine.”, *F.I.*, pp. 178 - 179.

⁶⁵⁸Charles Van Lerbergue, “Paradis” in Barbara Meister, *Nineteenth-century French Song*, Indiana University Press, 1998, p. 132. - Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optámos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

Andante molto mod^{to} *mp*

C'est le pre-mier ma-tin du mon-de,

A

Andante molto mod^{to} (♩ = 69) *p*

Ces - me a-ne fleur con - fa - se ex-ha-lé - e dans la nuit,

sempre p

11 *poco cresc.*

Au souf-flé nou-veau qui se li-ve des on-des,

16

Un jar-din bles s'é-pa-rou-

poco a poco cresc. *p*

21

- it.

B

cantando e sf

Fauré, “Paradis”, *La chanson d'Ève*.

A rara beleza de “Paradis” arrepiava-nos quando ouvimos uma voz feminina, que cheia de calor e de amor, nos guia para uma outra instância: “*C'est le premier matin du*

Murmúrio imenso

E que, portanto, é do silêncio.

Abrindo à claridade os seus olhos doces e vagos

A jovem e divina Eva despertou de Deus.

E Eva assim foi, dócil a seu Senhor.

E seu bouquet de rosas

Dando a todas as coisas

Uma palavra, um som dos seus lábios de flor.

monde, Comme une fleur confuse exhalée de la nuit, Au souffle nouveau qui se lève des ondes, Un jardin bleu s'épanouit.” É o Céu que desce à terra e que nos dá um vislumbre da outra vida que nos aguarda que, como um novo “amanhecer”, é uma promessa de felicidade. Uma das características da *mélodie* de Fauré, para Jankélévitch, é que o conjunto da voz com o *piano* são “um só” em uníssono e têm um efeito de polifonia causado pelas cores e matizes das harmonias realizadas. Eva canta inesperadamente, como se não soubesse sequer o que vai dizer, dando um efeito “polirrítmico” à sua canção com fraseado, em algumas passagens, irregular. Hesitante e inocente, a mulher exhibe o seu *je-ne-sais-quoi* encantador que nos tranquiliza.

Além do Rococó que interpelava novamente a pintura e a música dos finais do século XIX, não devemos esquecer que surgira com o movimento da *Art Nouveau* uma nova concepção do feminino na geração de 1880. A ideia dualista que, ora via na mulher o símbolo da *esposa e santa* (“*une sainte en son auréole*”), ora o símbolo da *amante e prostituta*, expressa a sua dúplice manifestação, o lado virginal da sua alma e o lado erótico do corpo, que resulta numa psicologia cindida e disjuntiva. Mas, nesta época, as duas naturezas contrárias finalmente parecem ganhar um meio-termo com o *eterno-feminino* que se valoriza entre as artes. Como Fauré concebe a mulher na sua música segundo a concepção cristã, chama-a de *Ève* e *Pénélope*, as suas obras o testemunham. E seguindo esta tradição judaica defendia uma certa moralização da arte que existia também em Platão, na escolha propositada de certas harmonias musicais.⁶⁵⁹ No entanto, o artista talvez ignore que mesmo a tradição judaica e do Médio Oriente, onde se inscreve o princípio do Cristianismo, tinha uma sensualidade latente que, muitas vezes, se reprime e se tenta esconder sob o pretexto do “pecado”. Em comparação com o *Sadko* de Rimsky-Korsakov, Fauré demonstra muita contenção e foge de exageros a todos os níveis. Deste russo, já tínhamos visto na nossa análise no capítulo anterior, que é um compositor da “aventura”, que elogia o herói-rapsódo sem medo de se perder e de se arriscar. Sente inclusive prazer em todo o processo de sedução com a sua amada *Volkhova*. Assim declarou Jankélévitch: “*Na verdade, esta é a ‘bylina’ de ‘Sadko’ que tomou o lugar da ‘Odisseia’ em Rimsky-Korsakov, com esta ressalva, já indicada, que o Ulisses da nova ‘Odisseia’ não é o herói do Retorno, mas o herói de uma Partida, que ele não fez ouvidos moucos às Sereias para se reunir com*

⁶⁵⁹ V.J., “La phobie de la grande pédale, la défiance à l’égard du *Rallentando* et du *Rubato*, ces défiances et cette phobie, si perceptibles déjà dans le pianisme de Gabriel Fauré, traduisent sans doute un scrupule du même ordre par rapport au *pathos*.”, *M.I.*, p. 59.

a sua *Penélope* em casa, mas ao contrário, se entediando «at home», ele deixa a sua esposa por uma ondina com quem partilha o segredo.”⁶⁶⁰ A música faureana está nos antípodas do comportamento ousado de *Sadko* e, em certa medida, revolucionário. Ao invés, exprime a fidelidade e a estabilidade do amor matrimonial assente na lealdade, que evita sucumbir às tentações e à embriaguez do Romantismo anterior. Nota-se bem a abordagem deste tema no enredo entre as duas personagens, *Pénélope* e *Ulysse*, no tipo de relacionamento amoroso que, lá por ser ardente, não quer dizer que não seja digno.⁶⁶¹

A Ópera *Pénélope* com uma dedicação para Camille Saint-Saëns, estreia em 1913 e o libreto de René Fauchois é escrito de acordo com a *Odisseia*. A certo momento, quando a ouvimos é como se representasse o ciclo da *Bonne chanson*, desta vez numa maior escala e com um sentido mítico. A avaliação de Jankélévitch a respeito desta peça, consegue entrecruzar a dimensão estética da música com a dimensão ética que a atravessa e faz-nos concluir que, do ponto de vista ideal Fauré, admirava a instituição do casamento e procurava uma mulher leal. Pelo menos, é essa figura que ele nos desenha e que, na sua consciência, considera a mais sensata e a mais bela. A questão da beleza, para o compositor, caminha lado a lado com uma questão moral, de integridade de princípios e de boas intenções. As suas peças musicais não são da ordem do desregramento e do frenesim como encontraríamos, por exemplo, em Brahms, Scriabin ou até Rachmaninov. Ele passa-nos a placidez do fluxo da vida, a serenidade perante as adversidades, a constância e a passividade, desempenhada no papel de *Pénélope*, sem cair na indolência ou na estagnação da monotonia conjugal. Jankélévitch afirma mesmo um *quietismo* e um *hesychasmo* faureano patente na sua “desrealização do sensível” que pressupõe uma supressão do erotismo.⁶⁶² Em todo o caso, não deixa de ser contraditório que a vida de Verlaine e Fauré não sejam minimamente parecidas com o estilo de música e poesia que professavam. O primeiro mantinha um relacionamento tempestuoso com Arthur Rimbaud que terminaria em tragédia.⁶⁶³ E o segundo, era

⁶⁶⁰V.J., “En vérité, c’est la bylina de Sadko qui tint lieu d’*Odyssée* à Rimski-Korsakov, avec cette réserve, déjà indiquée, que l’Ulysse de la nouvelle *Odyssée* n’est pas le héros Retour, mais le héros d’un départ, qu’il ne fait pas la sourde oreille aux Sirènes pour rejoindre sa Pénélope à la maison, mais au contraire, s’ennuyant «at home», qu’il délaisse son épouse pour un ondine dont il partage le secret.”, *M.H.*, p. 95.

⁶⁶¹V.J., “Ulysse et Pénélope complotent l’un et l’autre pour la restauration d’un amour essentiellement légitime et conjugal; la tactique, en dépit de nombreux obstacles, est très simple; les époux se retrouvent, et tous les dragons de l’imposture s’évaporent comme par enchantement . (...) ce lien ne s’exprime pas nécessairement dans la légalité du mariage ni dans la valeur normative de la fidélité. Non que l’amour réciproque de Pénélope et d’Ulysse ait rien de bourgeois: la musique de Gabriel Fauré le fait revivre le contraire comme un amour ardemment passionné. Mais l’idée du bon droit et la justice est à tout moment présente dans ce récit.”, *Q.P.I.*, pp. 158 - 159.

⁶⁶²V.J., *F.I.*, p. 290.

⁶⁶³*Op.Cit.*, Graham Johnson, “Verlaine’s poem reflects the chams between public utterance and private

muito infiel, envolvia-se com várias mulheres, porque se sentia angustiado e insatisfeito com o seu próprio casamento. Conhecem-se vários *affairs* de Fauré cujos laços se fortaleciam a par da criação e composição musical: com Emma Bardac, que acabaria por casar com Claude Debussy, com Marguerite Hansselmans que o acompanhou durante muito tempo, e com a sua aluna Marguerite Long que se considerava inclusive a sua discípula e herdeira musical. A arte que criavam difere bastante da realidade das suas biografias complexas e angustiantes.



Edmund Blair Leighton
Pelléas e Mélisande, 1910.



John Roddam Spencer Stanhope
Penélope, c. 1900.

Em contraposição ao amor amadurecido de *Pénélope* e *Ulysse*, temos o drama terrível de *Pelléas et Mélisande*, em relação ao qual, antes da ópera de 1913, Fauré tinha elaborado a composição *Pelléas et Mélisande*, Op. 80, em 1898, que se destinava a acompanhar a peça teatral de Maurice Maeterlinck. A triste história narra o drama lírico de dois amantes que não conseguem viver o seu relacionamento porque eram permanentemente atormentados por uma série de obstáculos intransponíveis. A peça de teatro de Maeterlinck não foi, de facto, um grande sucesso e parecia não despertar grande interesse. No fundo, era apenas mais uma história de amor impossível que se vê impedido ou que é adiado para um futuro longínquo que nunca permite uma real concretização da união do casal. Somente Claude Debussy viria a dar-lhe mais atenção

life; he who writes poems of courtly love is not necessary a courtly lover. The solitary melancholy in this song ("Clair de lune") seems apt for an unhappily married composer for whom the scandal of divorce was unthinkable.", p. 199.

e, mais tarde, faria a ópera que agora é tão aclamada por todo o mundo. Da parte do público, a recepção da obra composta por Fauré, no princípio, foi um bocado hostil e realmente não teve peso na sua carreira. *Pénélope* tem um maior significado na vida de Fauré do que *Pélleas et Mélisande*, que é uma história trágica fadada ao fracasso e ao desencontro dos personagens. Aos olhos do compositor, a figura de Ulisses será um símbolo de vitória e de realização pessoal, com a concretização das metas que, em função de um planeamento, são atingidas e ganham glória e louvor. A sua esposa assume a virtude feminina e passiva da paciência, aguarda-o durante todo o tempo e não pensa sequer em desistir do seu amor, mesmo que tenha de esperar e esperar... O quadro do pintor pré-raphaelita John Stanhope ilustra bem esse compasso de espera, lento e repetitivo, mas que se vê recompensado no final. Aqui Fauré distancia-se do Romantismo e do Simbolismo, mais do que Debussy, que se deixa envolver nos meandros de um amor doentio e masoquista. *Penélope* marca a questão do “reencontro do amor” e *Mélisande* marca a “dissolução do amor” pelo desencontro do amado, que se afasta e se torna ausente, e que em última instância culmina na morte, em definitivo, da amada.

Pois “Penélope” é a solução de um problema; e Pelléas ao contrário:

“Vai-te! Separemo-nos!”, como Berenice e Titus disseram: é necessário que nos separemos...

“Eu vou fugir, eu parto amanhã”, ameaça, todos os dias, o amante longínquo...

E Melissande responde-lhe: “Porque dizes sempre que te vais embora?”.

Partir, sempre partir! Ele não me fala senão de partida, o amante longínquo...

Sem dúvida, ele partiu antes sequer de ter chegado, sem dúvida ele nunca esteve presente.

O amante longínquo, é necessário crer nele, que já partiu, e isto depois do primeiro encontro.

Pelléas é o obstáculo, o impasse, o insolúvel: a situação rasgada e contraditória, que não se pode resolver a não ser pela morte... E aquela não é justamente uma solução, mas uma absurdidade. A necessidade de amar e a impossibilidade de amar desmentem-se uma à outra – eis toda a negatividade do trágico! “Eu morro porque não morro!”, diz Santa Teresa (d’Ávila). “Pélleas”, como “O coração do moinho” de Déodat de Séverac, é pois a sonata do adeus e da ausência, a “Sonata des Adieux” amputada do seu feliz retorno, a sonata do desespero e da caça ao homem. “Pelléas” significa o fracasso e o conflito sem fim.

Penélope tem “confiança” no retorno de Ulisses. Ulisses tem “confiança” que ele esticará o arco. E as duas certezas, em conjunto, exprimem que o que há-de vir é uma coisa segura.

Em “Pélleas” não há intriga, nem debate, nem complot fecundo. Há apenas injusta fatalidade e a colisão incompreensível e estacionária de dois destinos que se afrontam, se enlaçam e dialogam em múltiplos contrapontos. (...) Suprema ironia do destino!

*Esse amor ilegal, mas não ilegítimo, não chegou mesmo a ser usurpador. E a sua não-consumação não será, no mínimo, a ironia de adultério decididamente bloqueado... (...) Mas a dualidade de Pelléas e Mélisande não se resoluçiona em unidade. O amor sincero não encontra a sua recompensa.*⁶⁶⁴

Jankélévitch crê que uma análise psicológica das personagens das duas óperas, mostra-nos a personalidades dos compositores, as suas preferências e inclinações pessoais. Diz ele que Fauré alimenta a nossa esperança na redenção e na continuidade da existência na vida eterna, de acordo com o princípio de que as nossas boas acções serão recompensadas, como a vitória merecida de Ulisses no desfecho da história. Debussy, que se afoga a si mesmo num mundo depressivo e angustiante, vai matando e aniquilando *Mélisande*, enfraquece-a e rebaixa-a. Sem forças para se defender, ela entrega-se à morte. O desfecho é necessariamente mau e provoca desalento mesmo no espectador, sobretudo ao presenciarmos a morte injusta da heroína apagada que não faz frente às circunstâncias do seu destino funesto. Em todas as obras faureanas, Jankélévitch afirma que consegue sempre pressentir o seu *Requiem* por detrás, como um coroamento final, um estado de espírito religioso que direcciona a música tendo como fim um apaziguamento na eternidade. O *Requiem* é um cântico da vida e uma *berceuse* da morte.⁶⁶⁵ Até certo ponto, Fauré educa-nos a não temermos a morte e a vivermos de um modo sereno, sem sobressaltos maiores, com alguma resignação, acima de tudo com sabedoria. O seu filho Philippe Fauré-Frémiet, conta Jankélévitch, falava muito da “*sagesse fauréenne*” enquanto traço específico da música do seu saudoso pai.

⁶⁶⁴ V.J., “Car *Pénélope* est la solution d’un problème; et Pelléas au contraire: «Va-t’en! Séparons-nous», comme Bérénice et Titus disent: il faut nous séparer... «Je vais fuir, je pars demain», menace chaque jour l’amant lointain... Et Mélissande lui répond : «Pourquoi dis-tu toujours que tu t’en vas?». Partir, toujours partir! Il ne me parle que de départ, l’amant lointain... Sans doute est-il parti avant d’être arrivé, sans doute n’a-t-il jamais été présent; l’amant lointain, il faut le croire, est déjà parti, et ceci depuis la première rencontre. *Pelléas*, c’est l’obstacle, l’impasse, l’insoluble: la situation déchirée et contradictoire qui me se peut dénouer que par la mort... laquelle n’est justement pas une solution, mais une absurdité. La nécessité d’aimer et l’impossibilité d’aimer se démentant l’une l’autre – voilà bien toute la négativité du tragique! «Je meurs de ne point mourir», dit sainte Thérèse. *Pelléas*, comme le *Cœur du moulin* de Déodat de Séverac, est donc la sonate des adieux et de l’absence; la sonate des adieux amputée de son gai retour; la sonate du désespoir et de la chasse à l’homme; *Pelléas* signifie l’échec et le conflit sans issue. (...) *Pénélope a confiance* dans le retour d’Ulysse; Ulysse *a confiance* qu’il tendra l’arc; et leurs deux certitudes conjointes expriment ceci que l’avenir est chose sûre. Dans *Pelléas* il n’y a pas d’intrigue ni débat ni de complot fécond; il y a seulement l’injuste fatalité et la collision incompréhensible et stationnaire de deux destinées qui s’affrontent, s’enlacent, dialoguent en multiples contrepoints. (...) Suprême dérision du destin! Cet amour illégal, mais non illégitime, ne fut même pas usurpateur; et sa non-consumation n’est la moindre ironie d’un adultère décidément bloqué... (...) Mais la dualité de Pelléas et Mélissande ne se résoudre pas en unité. L’amour sincère ne trouvera pas sa récompense.”, *D.M.*, pp. 25 - 27.

⁶⁶⁵ V.J., *P.D.*, p. 264

Independentemente do moralismo estético e religioso de Fauré, até ele se deixou hipnotizar pelas fragâncias do Oriente, na sua peça de 1884, *Roses d'Ispahan*, de acordo com o poema de Leconte de Lisle. Sem grande espaço para insinuações, uma “*pastishe oriental*” que, sem dúvida, não reflecte os traços da sua personalidade reservada. Deve ser, provalvemente, a sua melodia de conteúdo mais sensual, se é que se pode dizer erótico, que corresponderia ao “*esprit décadent*” no seu percurso artístico. Como já havíamos explicado, a música francesa convive bem com a herança cultural oriental, por via dos russos, fruto da Aliança Franco-Russa e de um conjunto de situações histórico-políticas da época.⁶⁶⁶ E é, nesta sociedade, que Saint-Saëns e Fauré vêem a possibilidade de incrementar o circuito musical francês através da criação de uma *corrente francesa*.⁶⁶⁷ De um modo inevitável, a música francesa iria remeter para o Oriente que, à semelhança do Barroco e do Rococó no esplendor ardente dos seus quadros, exalta o êxtase das curvas e das formas. O Paganismo primitivo dos russos que ouvimos na flauta dionisíaca do deus Pã relaciona-se com os modos musicais orientais, com a arquitectura de arcos que se encontrava em Rimsky-Korsakov.⁶⁶⁸ O Oriente expressa o movimento e a vida das personagens, dos corpos e da carne, sem austeridade. Por essa razão, Korsakov não se envergonha de fazer descer *Sadko* ao fundo do mar das “tentações” desse submundo de emoções escondidas. O mesmo caminho será percorrido por Debussy e Ravel, que se libertam dos códigos morais que ainda prendiam as composições de Fauré. Alheio, portanto, à perturbação das danças orientais demasiado elaboradas, o único aspecto atractivo do Oriente, para Fauré, era a ideia do “jardim” e das “flores”, as *roses d'Ispahan*, mas projecta-os num espaço encantado de amor e de silêncio, de introspecção e contemplação amorosa. Aí se dariam encontros fortuitos e observaríamos o crescimento da natureza que, em miniatura, tenta imitar o grandioso

⁶⁶⁶Debra Silvermann, “Such diverse individuals as the duc d’Aumale, Pierre de Nolhac, Eugène Spuller, Georges Clemenceau, and Gaston Migeon, had joined in the official rococo revival; an international event, the Franco alliance, united a secular, liberal republic and theocratic, absolutist autocracy. One bridge between the two politically distinct nations, was thrown by the delicate handiwork of the luxury artisans. The official affirmation of the rococo as a French patrimoine received a powerful impetus from the Franco-Russian alliance. (...) For the unlikely kinship of French republicans and Russian czarists was consecrated in a shared cultural heritage. (...) This eighteenth-century legacy of rococo arts in Russia was rediscovered by French scholars and amateurs in 1880’s.”, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, 1992, pp. 159-160.

⁶⁶⁷Jean-Michel Nectoux, “Musique, symbolisme et Art Nouveau: Notes pour une esthétique de la musique française de fin-de-siècle”, *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Jürg Stenzl ed., Zurich, Atlantis, 1980, pp. 13-30.

⁶⁶⁸V.J., “Rimski-Korsakov, Verlaine, la syrinx de Pan composent «en sourdine» cet univers poétique.”, *F.I.*, p. 119.

jardim celeste do *Éden*.⁶⁶⁹ A *Cythère* das melodias venezianas, a alegria contagiante da *Bonne Chanson* e o *Éden* de *Chanson d'Ève* compõem um jardim mágico. No seu ciclo musical anterior, *Le jardin clos (hortus conclusus)* cedo se pressentira esta incidência no “jardim”, como se fora um passeio de recreio no claustro, animado pelo cheiro das flores, das rosas e do aroma das suas pétalas. O *perfume* é a imagem perfeita do *charme* fauréano e torna-se um símbolo místico do Espírito Santo entre os homens. É também o título de outra obra, *Parfum impérissable*. Os poemas de Van Lerbergue, mais do que Leconte de Lisle, ajudam-no a formar essa “paisagem interior” que ele já procurava em Verlaine e contribuem para afirmar o seu estilo pessoal, em confronto com Claude Debussy, com quem mantinha uma certa rivalidade. Os dois artistas eram apreciadores de Verlaine, mas divergiam noutros gostos literários e tomaram, por sua vez, rumos estéticos bem diferentes.

*A visão do mundo de Lerberghe é panteísta, e mesmo ‘pânica’ [relativa a Pan] mas não é de todo niilista. De maneira nenhuma teria por horizonte, apesar das aparências, a perda ou o anulamento no não-ser, mas a comunhão eutanásica com o ser total e com aquilo que, na Rússia, o Romantismo dos eslavófilos nomeou de “Vseedinstvo”. Nesse “nada”, a que Van Lerberghe dá o nome de morte, e que é antes a “unitotalidade” dos elementos cósmicos, Fédor Ivanovitch Tiouttchev também aspira a desvanecer-se e a dissolver-se. O poema intitulado “Soumerki”, “Crepúsculo” (1836), poderia servir de conclusão à “Chanson d'Ève”. “Tudo está em mim, eu estou em tudo”.*⁶⁷⁰

A poesia de Charles van Lerbergue, na perspectiva de Jankélévitch, está em continuidade com a noção russa de *Vséedinstvo* que representa o *Uno-Todo* de Plotino na sua inclinação oriental. O artista com a sua alma sensível, deseja fundir-se com o Absoluto numa espécie de dispersão indefinida. Longe de qualquer niilismo, a sua alma continuará a ser uma “chama viva” que não se aniquila ou fica destruída no vazio. O ‘eu’ persiste e, em vez de ser engolido pelo ‘não-ser’, passa a comungar com a

⁶⁶⁹V.J., “Le Jardin clos, *hortus conclusus*, comme dit, avant Charles van Lerberghe, le *Cantique des cantiques*, ne peut être pour Fauré qu’un jardin de silence et de quiétude.”, *M.I.*, p. 168.

⁶⁷⁰V.J., “La vision lerbergienne du monde est panthéistique, et même «panique», mais elle n’est pas absolument pas nihiliste; et elle a pour horizon non point, malgré les apparences, la perdition et l’anéantissement dans le non-être, mais la communion euthanasique avec l’être total et avec ce qu’en Russie le romantisme slavophile appelait *Vseedinstvo*. Dans ce «néant» auquel van Lerberghe donne le nom de mort, et qui est plutôt l’*unitotalité* des éléments cosmiques, Fédor Ivanovitch Tiouttchev aspire lui aussi à s’éteindre et à se dissoudre. Le poème intitulé *Soumerki*, «Crépuscule» (1836), pourrait servir de conclusion à la *Chanson d'Ève*. «*Tout est en moi, je suis en tout...*», *F.I.*, pp. 190 - 191.

verdadeira Vida. Porque é que a morte teria de ser uma dissolução? Para os seguidores da *Eslavofilia*, a morte é uma passagem para uma existência em *comunidade*, onde os limites do ‘eu’ se expandem para uma consciência colectiva, que não está mais individuada numa singularidade e começa a ser parte do “nós” da vida cósmica. Assim se entende o verso de Fédor Ivanovitch Tiouttchev “*Tudo está em mim, eu estou em tudo*”. Essa comunhão significa um tipo de Panteísmo onde Deus se apresenta em toda a natureza, na terra-mãe (em russo *mat’-zemlia*), animando os “quatro elementos”. O final da *Chanson d’Ève* comunica-nos uma entrada na Transcendência e dir-se-ia que previne uma escatologia própria da alma. Todavia, havendo este processo ulterior de transição da alma deste mundo para o além, o homem continua ser um ente imanente que deve valorizar a sua vida no presente e não viver somente em função de um futuro espiritual que não é para já. O que se pretende explicar é que no momento da morte, não deixamos de existir, integramo-nos no todo, como se se desse uma consumação final. Passamos a ser tudo e todos! Nesta obra musical, observamos curiosamente como as convicções cristãs de Fauré se começam a misturar com o Panteísmo pelo modo como a *Eva cristã* se torna como que uma *Eva pagã*.⁶⁷¹



Alphonse Mucha, *F. Champenois éditeur*, 1897.

Havíamos mencionado antes que a nova tendência de *Art Nouveau* no princípio do século, que se vai reflectir numa arte cheia de “curvas” e de “movimento”, imita o vitalismo da natureza, os liames das flores e das trepadeiras, e o ritmo vibratório da

⁶⁷¹ Carlo Caballero, “At this same moment, in the fall of 1906, Fauré began to write *La chanson d’Ève*. I shall argue that this cycle of songs marks the turning point between Fauré’s waning Catholicism and his incipient atheism. Given the nature of Van Lerberghe’s book and Fauré’s very individual approach to it, we may describe this moment as more than just abstractly transitional. In discussing *La chanson d’Ève*, the term “patheism” is entirely appropriate.”, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p. 198.

dança, com os suaves movimentos das bailarinas e seus vestidos esvoaçantes, cuja transparência dos tecidos e dos lenços deixa transparecer a luminosidade mediante o *diáfano* das organzas e a leveza das sedas. Alphonse Mucha, um artista de referência neste período, expôs vários desenhos na grandiosa *Exposition Universale* de Paris e as suas gravuras e litografias agradaram o público francês de tal maneira que o seu estilo viria a ser ‘copiado’. Muito embora ele tivesse nascido na antiga Checoslováquia, já era considerado mais francês do que checo e as suas representações da mulher invejavam as mais belas *mademoiselles* que queriam ser tão formosas como as jovens dos seus desenhos. Neste contexto, Gabriel Fauré estava em conformidade com o estilo da *Art Nouveau*, mais do que “simbolista”, “dandy” ou “impressionista”, ele comportava-se como um artesão que religiosamente compunha as suas obras com floreios e detalhes naturalistas sem exagerar na sensualidade ou no exotismo do feminino que lhe chegava das terras do Oriente... A sua *Ève* personifica a “*femme-fleur*” de Alphonse Mucha, sensual mas púdica,⁶⁷² que contrasta com a mulher amadurecida e sofisticada, a “*femme-fatale*” caracterizada pela *Art Déco*.

Além de Mucha, Jankélévitch recorda a delicada pintura renascentista de Botticelli, o “Nascimento de Vénus”,⁶⁷³ que muitos vêem como o princípio da escola pré-rafaelita pela conjugação do mundo vegetal com o mundo espiritual, que dá origem a um *paganismo místico*. O quadro mostra o episódio da deusa Afrodite a sair das águas e poderá servir como exemplo da representação visual da mulher a que aqui nos referimos. Os seus cabelos dourados e ondulados e o corpo branco de alabastro fazem sobressair a figura feminina central, iluminada pelo sol. Em cima de uma concha que flutua na água do mar, a jovem interpela-nos e fixa o espectador com o seu rosto singelo. À direita, sob um efeito de *penumbra*, entra em cena uma outra mulher cheia de roupagens, prestes a cobrir com um manto de flores, o corpo despido da deusa. Mais um sinal púdico de velamento, da beleza que se mostra e que se quer esconder. Todo o quadro é feito de luz e movimento, cheira à Primavera que deixa atrás de si o Inverno sombrio. Em comparação, Fauré é também o compositor primaveril que deifica a mulher e que, na sua música, se dedica a criar ambientes campestres idílicos que nos fazem repousar dos sacrifícios da vida.

⁶⁷²V.J., “La Chanson d’Ève se dénoue, nous l’avons expliqué, sur une méditation quiétiste et panthéiste.”, p. 202.

⁶⁷³V.J., “Fauré qui, plusieurs années auparavant, racontait la naissance d’Aphrodite dans une cantate un peu conventionnelle, mais juvénile et non point indigne du paganisme de Botticelli, Fauré sait rendre aux images mythologiques leur naturelle et divine fraîcheur.”, *F.I.*, p. 104.



Sandro Botticelli, *O nascimento de Vénus*, 1485.

Jankélévitch nomeia-o como compositor da “*água corrente e da água viva*”, a que brota da nascente, pura e cristalina, sem a mácula das emoções tumultuosas e confusas das efusões do Romantismo. O artista está interessado em tudo o que é inaugural na nossa vida, o princípio “seminal” da existência, a semente e o gérmen, o princípio da infância e a entrada no Além. A imagem aquática da mulher sempre alusiva a um acto gerador do cosmos, a “água maternal” que rega os campos e fertiliza as plantas, é o recomeço da vida. É a “fonte matricial” que marca o “ponto de partida” do nosso nascimento, logo, indica uma temporalidade fundante. Fauré compôs treze *Barcarolles*, curiosamente o mesmo número dos seus treze *Nocturnes*. Do ponto de vista artístico, antecipava o espírito da *filosofia vitalista* de Bergson que Jankélévitch havia analisado no início da sua carreira, entre 1923 e 1925. A questão da *durée* e da *intuição* começavam a concretizar-se nas harmonias musicais *aquáticas*, antes de ser sistematizada pela Filosofia francesa. Pela arte, captava-se a temporalidade de acordo com uma nova sensibilidade, a da “*impressão fugidia*” que se faz ouvir nos “*impromptus líquidos, nocturnos glissantes como os rios...*” a partir da simbologia das delicadas composições de Fauré.

Desde os tempos ancestrais, a *Água* tem sido um sinal de vida, mudança e transformação. Nos fragmentos de Tales de Mileto, perante a constatação de que a água predominava na natureza dada a grandeza do oceano, afirma-se o primeiro princípio (*arkhé*) do Cosmos. Acreditava-se que toda a terra flutuava sobre a água em forma de cilindro. O antigo mito de Héracles faz referência a uma *fonte* pertencente à deusa das águas celestiais, cujas águas desceram sobre o herói dotando-o de uma força

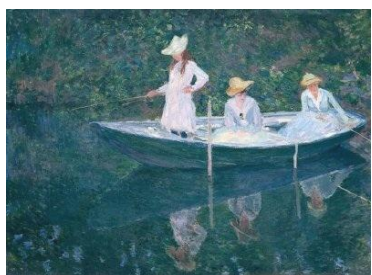
extraordinária. Por isso, o elemento aquático estava associado ao herói e trazia consigo algum tipo de *iniciação* misteriosa. Ao longo da Bíblia, a mesma imagem da *fonte* torna-se o lugar privilegiado da “teofania”, na medida em que o próprio Cristo se apresentou à *Samaritana* como *fonte da vida*. A “água viva” manifesta a força das potencialidades e a vitalidade que jorra através de um princípio espiritual, mágico e medicinal que pode curar, rejuvenescer e assegurar a vida eterna. São numerosas as histórias que relatam o poder curativo e milagroso das termas, das águas das fontes que limpam e purificam o organismo da doença e da malignidade. Muitas vezes, cria-se a ligação da *fonte* aos “seios” da mulher, por onde jorra o leite que alimenta o seu filho, tal como a água da nascente vai banhar toda a terra e fazer crescer as plantas, os animais e o homem. Em muitas passagens bíblicas, a água é um sinal da presença de Deus que transforma a existência humana, especialmente através do Baptismo, que funciona como a porta de entrada à vida em comunhão com a Igreja de Cristo que, pela água, o ser humano passa a ser filho de Deus, participante da vida da Trindade. Jesus deixou-se baptizar no Rio Jordão por São João Batista. Na cruz, quando a lança trespassa o Seu corpo, Dele jorra sangue e água. A água simboliza o Espírito Santo que é derramado como fonte de graça para a salvação da humanidade e o sangue de Cristo simboliza a salvação. “*Aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede; pelo contrário, a água que eu lhe der se fará nele uma fonte de água que jorre para a vida eterna*”.⁶⁷⁴ Para os cristãos, a *água nascente* e *água viva* significa que todos se podem renovar e começar uma vida nova, restaurada e purificada.

O símbolo da água repete-se, com insistência, nos pintores e nos músicos impressionistas e vai variando com conotações muito diversas. Em Claude Monet, por exemplo, na tela do *Barco em Giverny* e em muitas outras telas que abudam de “reflexos nas águas”, as imagens são espelhadas na água de forma simétrica. As coisas são apenas *sombras* e *reflexos* de um Arquétipo superior. É como se víssemos esboçada a *Alegoria do Sol* de Platão.⁶⁷⁵ Nele reconhecemos a antiga expressão de Hermes Trismegisto “*o que está em cima é igual ao que está em baixo. E o que está em baixo é igual ao que está em cima*” que confirma a *lei da correspondência* entre os elementos do universo. Este mundo simétrico, ao configurar uma natureza geométrica e estática, não está em conformidade com a ideia heraclitiana do “fluxo”, como aquele onde nadam as personagens dos quadros de Frantisek Kupka e Joaquin Sorolla y Bastida. Claude

⁶⁷⁴ João, 4 -14.

⁶⁷⁵ Platão, 507b - 509c, *República*.

Debussy aplica no seu estilo musical, os mesmo princípios da pintura de Monet, é o seu representante musical, que simula as *águas paradas e espelhadas*. Jankélévitch afirma que Fauré está, em contraposição, no movimento da “nascente”, muito mais heraclítico do que platónico na composição das suas sonoridades. A forma como cria metamorfoses em muitos dos seus encadeamentos harmónicos audaciosos, não se confirmam em modulações definitivas, mas apresentam-se somente como sugestões *fugazes* desse procedimento tonal. As suas melodias são um *devoir* que se vai fazendo a si próprio, sem grande direcção. A linha melódica de Fauré caracteriza-se geralmente por frases longas e expansivas com intervalos largos, onde, a dado momento, pequenos movimentos contrapontísticos, geralmente de um tom ou de um semitom, são introduzidos no interior da trama harmónica, o que lhe confere um novo significado.



Claude Monet
O barco em Giverny, 1887.



Frantisek Kupka
A água, 1906-07.



Joaquin Sorolla y Bastida
Os nadadores, 1905.



Claude Monet, *Nymphéas*, 1914-26.

O verdadeiro bergsoniano, neste contexto, não é Debussy, o poeta das mil gotas iridiscuentes e das mil faíscas da luz impressionista, é Fauré, o músico do fluxo temporal, Fauré que compõe “Au bord de l’eau”, “Le Ruisseau”, “Eau vivante” e treze “Barcarolles”. Fauré senta-se de bom grado à beira do rio que passa, como se ele percebesse nesse fluxo, o ritmo vital da circulação do sangue. A água é essencialmente o princípio proteano (de Proteu) e fugaz do devir. (...) Vapor da terra, orvalho do céu... Do firmamento de Éva ao continente dos homens, as propriedades dão as

mãos, uma perseguindo a outra, segundo o ciclo eterno dos nascimentos.⁶⁷⁶ “*Reflets dans l’eau*”, como “*Cygne sur l’eau*”, é o poema da fluidez. A arte de Fauré, refere Louis Aguettant, está cheia destes “*reflets dans l’eau*”. Mas enquanto que Debussy joga com as transparências luzidas e reflexos trémulos da luz impressionista, o autor das “*Berceaux*” percebe antes uma certa continuidade do fluxo como uma pulsação interna das águas. É assim a “*coenesthésie*” que está em causa, e não os términos que estão em causa, e não os limites sensoriais dos órgãos. Debussy não atribuiu esse título platónico a uma “*Image*”, para piano, toda escorregadia de arpejos, de espuma e de harmonias vaporizadas? Os reflexos que são, para o dogmatismo académico, a aparência da essência e a cópia de um ‘modelo’, são para o Impressionismo a própria essência: O aparecer, como diz Gracián, é que é o ser de Debussy. Debussy, na sua admirável aguarela musical, faz vibrar a mesma luz que Claude Monet em “*Nymphéas*”. E Fauré, em vez disso, deixa-os dormir e estica as imagens no mundo invertido dos espelhos. Esclareçamos, portanto, na lagoa impressionista onde dormem as folhas mortas e as poças de sol, ele prefere as águas fluviais porque adivinha uma espécie de respiração como um ritmo vital. (...) Pois o poema dos “*Reflets dans l’eau*” é, com efeito, o poema das “*mirages*” e dos fantasmas oníricos.⁶⁷⁷

Muitas obras de Fauré apontam para o mundo aquático de interiorização e de crescimento espiritual. Em 1874, composta a partir do poema de Sully Prudhomme, temos *Au bord de l’eau*; também *Eau vivante* e *Le Ruisseau*; muito mais tarde, em 1919, podemos ouvir o seu ciclo *Mirages*, Op. 113, com quatro melodias para canto e piano,

⁶⁷⁶ V.J., “Le vrai bergsonien, à cet égard, ce n’est pas Debussy, poète des mille gouttelettes irisées et des mille scintillements de la lumière impressionniste, c’est Fauré, musicien du flux temporel, Fauré qui écrivit *Au bord de l’eau*, *Le Ruisseau*, *Eau vivante* et treize *Barcarolles*. Fauré s’assoit volontiers au bord du cours d’eau qui passe comme s’il percevait dans le flux le rythme vital de la circulation du sang. L’eau est essentiellement le principe protéen et fugace du devenir. (...) Vapeur de la terre, rosée du ciel... Du firmament d’Ève au continent des hommes les qualités se donnent la main, l’une poursuivant l’autre, selon le circuit éternel des naissances.”, pp. 198 - 199.

⁶⁷⁷ V.J., “Pour parler ici le langage de Gaston Bachelard dans son beau livre *L’eau et les rêves*, nous dirons que l’oppositions de Debussy et de Fauré est ici celle des «eaux profondes» et des «eaux printanières». C’est cette eau printanière qui est notre sœur l’Eau, Soror aqua, qui est selon les termes de François d’Assise, humble, précieuse et chaste. (...) L’aérien et l’aquatique se rejoignent dans la même inexistence. — «Mon frère le Vent et ma sœur Pluie» comptent eux aussi parmi les djins et les esprits de l’air.”, D.M., p. 54, p. 59. “*Reflets dans l’eau* est, comme *Cygne sur l’eau*, le poème de la fluidité. L’art de Fauré, dit Louis Aguettant, est tout plein de ces «reflets dans l’eau». Mais au lieu que Debussy joue avec les transparences moirées et les chatoiements de la lumière impressionniste, l’auteur des *Berceaux* perçoit plutôt une certaine continuité de flux et comme la pulsation interne des eaux; c’est ici la «coenesthésie» qui est en éveil, et non pas les terminaisons qui est en éveil, et non pas les terminaisons sensorielles des organes. Debussy n’a-t-il pas donné ce titre platonicien à une «Image» pour piano toute ruisselante d’arpèges, d’écume et d’harmonies vaporisées? Les reflets, qui sont pour le dogmatisme académique l’apparence de l’essence et la copie d’un modèle, sont pour l’impressionnisme l’essence elle-même: c’est l’apparaître, comme chez Gracian, qui est l’être. Debussy, dans cette admirable aquarelle musicale, fait vibrer la même lumière que Claude Monet dans ce *Nymphéas*; et Fauré, au contraire, laisse dormir et s’étirer les images dans le monde renversé des miroirs; précisions cependant: à l’étang impressionniste où dorment des feuilles mortes et des plaques de soleil, il préfère les eaux fluviales, parce qu’il y devine une sorte de respiration et comme un rythme vital. (...) Car ce poème des *Reflets dans l’eau* est en effet le poème des «mirages» et des fantasmes oniriques.”, p. 218.

baseadas nos quatro poemas da colecção do poeta Renée de Brimont: “*Cygne sur l'eau*”, “*Reflets dans l'eau*”, “*Jardin nocturne*” (que constam de *l'eau et des paysages*) e “*Danseuse*” (que consta de *Des songes et des paroles*). Na passagem do cisne pelas águas, a *miragem* encontra-se na ambiguidade de toda a composição musical. O piano com a sua densidade nocturna acompanha uma “*voix parlée*” que nos vai descrevendo o elegante cisne negro, cujo movimento demorado por entre os nenúfares, é marcado pela alternância de colcheias e semicolcheias. Quanta diferença entre o símbolo do “cisne negro” de Tchaikovsky e o “cisne negro” de Fauré. O primeiro, é o cisne sedutor que adora exhibir-se, com uma conotação passional malévola, o segundo é o cisne tímido que oculta a emocionalidade, e nada na superfície da água, indiferente e impassível, no *chiaroscuro*. O seu rasto sumido na penumbra, não nos deixa vê-lo como deve ser. Sem agitação e sem fazer ondas, todo ele se desvanece misteriosamente na placidez das águas.

Andantino. 66 = ♩

Ma pen-sée est un cy-gne har-mo-ni-eux et

Andantino. 66 = ♩

sa-ge qui glis-se len-tement aux ri-va-ges d'en-nui sur les

on-des sans fon-d du rê-ve, du mi-ra-ge, de l'é-cho, du brouillard, de

Fauré, “Cygne sur l'eau”, *Mirages*.

Segundo a poesia de Jean de La Ville de Mirmont, temos *L'Horizon Chimérique* Op.118 de 1921, com os seus quatro andamentos; “*La Ville de Mirmont*”, “*La Mer est infini*”, “*Je me suis embarqué*”, “*Diane, Sélène*”, “*Vaisseaux, nous vous aurons aimés*”

en pure perte”. – O que há de comum em todas estas criações é a circulação incessante do homem e a sinestesia dos elementos da natureza numa música que retrata, um pouco, o ambiente dos quadros pré-rafaelitas. Tratam-se de *poemas da fluidez*, devaneios da alma atenta à percepção do elemento “água”, não só naquilo que ele tem de físico, mas no seu aspecto imaterial e etéreo. O som é remanescente de paisagens que são irreais e *quiméricas*, inspira-se nesse desejo de recuperar a juventude, a beleza, sintomas do *pós-guerra* que renova a esperança de Fauré e motiva-o a compor o retorno à paz, como o retorno de Ulisses ao seu lar. Sente-se o odor marinho das navegações que atravessam o mar, que são *miragens, fantasmas oníricos* de uma nova vida que se avizinha, por isso Ulisses regressa a Ítaca, só que não permanece aí durante muito tempo. Neste ponto, o trabalho de Fauré vai ao encontro de Rimsky-Korsakov, com a sua música marítima, que delineia um caminho de *partida* e de *regresso*.⁶⁷⁸ O mar volta a chamá-lo e suspira o seu nome lá do fundo do horizonte longínquo e a sua odisseia acaba por ser infinita como o mar (“*La Mer est infini*”).⁶⁷⁹

Se compararmos *Le Jeux D’eaux a la Villa d’Este* de Liszt, com *Jeux d’eau* de Ravel, *Réflets dans l’eau* de Debussy e *Reflets dans l’eau* de Fauré, escutamos o virtuosismo lisztiano aberto à transcendência em *Le Jeux D’eaux*, ouvimos os repuxos e as brincadeiras de *Jeux d’eau* de Ravel; a ‘submersão aquática’ de Debussy, cuja água não nos salpica desorientada como a água de Ravel. No contexto destas músicas aquáticas, Fauré é aquele que percebe os murmúrios de *Silêncio* que se escondem por detrás da agitação das “fontes”. As composições de Debussy, em conformidade com um certo platonismo, são águas paradas e estagnadas, que não caminham para lado nenhum, elas balançam sem direcção ou intenção. Já Fauré senta-se à beira do curso do rio, como se imitasse o comportamento de Heraclito, e aguarda que alguma coisa aconteça, pressente-a... E, ao manter abertas as suas expectativas musicais, age criativamente ao jeito de uma criança. Ao passo que Debussy foca mais as “sensações” e os dados primários da experiência sensorial, dir-se-ia que Fauré prefere os “sentimentos” sobre as

⁶⁷⁸ Simone Zacchini, “Nel tratteggiare la figura di Rimskij-Korsakov, Jankélévitch cerca di avvicinare il musicista a certi temi che erano già emersi a proposito di Fauré e Bergson. Il tema della *durata sonora*, infatti, è centrale per comprendere anche la musica del compositore russo. In particolare l’elemento fluido, quella che definisce l’*hydrographie musicale*, rivela l’assonanza con molte composizioni fareane: «les eaux agitées de la mer et les eaux courantes des rivières, mais encore les eaux dormantes des lacs», laddove la stessa immagine marina, che potrebbe richiamare più Debussy che Fauré, viene invece pennellata attraverso l’immagine dell’acqua agitata, in movimento e non nella piatta ed indefinita infinita orizzontalità, come nella musica debussista.”, *L’Altra voce del Logos, Filosofia, Musica e Silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, p. 99.

⁶⁷⁹ V.J., *F.I.*, p. 223.

sensações, não românticos, mas reflectidos e bem interiorizados. A sua alma revela uma delicadeza e uma elegância sem igual.⁶⁸⁰

Para usarmos aqui a linguagem de Gaston Bachelard, no seu belo livro “L’eau et les rêves”, diremos que a oposição de Debussy e de Fauré é aquela das “águas profundas” e “águas primaveris”. É esta água primaveril que é a nossa “Irmã Água”, Soror Água, que segundo os termos de Francisco de Assis, é humilde, preciosa e casta. (...) O aéreo e o aquático conjugam-se na mesma inexistência. “Mon frère le Vent et ma sœur Pluie” – incluem-se também entre os ‘djins’ e espíritos do ar.

Até ao final da sua vida, Fauré mantém este registo da inocência primaveril, flutua nas águas fluviais e sente o esvoaçar do vento que faz movimentar o fluxo na sua *continuidade*. No seu estilo de música, o som alongado tem, voltamos a visar, um prolongamento naquele sentido bergsoniano da *duração*, um ritmo homogéneo que faz os sons perdurarem na nossa memória, sem interrupções ou ímpetos emocionais repentinos. Dá-nos uma sensação de constância, de conformidade com a vida e de calma, melhor dizendo, de sabedoria amadurecida que contempla o rumo da existência de um patamar superior. A observação da natureza leva-o a contactar essa mesma *continuidade* entre os elementos. No Franciscanismo, o *Irmão Vento* sempre imponderável e inapreensível, nasce da evaporação, rarefação e condensação da *Irmã Água*. Por conseguinte, através da música faureana, os antigos filósofos pré-socráticos, Tales de Mileto e Anaxímenes, dão as mãos em sinal de amizade. Num *élan vital e amoroso*, Fauré reconcilia as suas duas perspectivas em termos sonoros.⁶⁸¹ Tanto a “água” como o “vento” podem ser o primeiro princípio (*arkhé*) do cosmos, aquele princípio que sustém todas as coisas, que lhes serve de ponto de apoio. As composições musicais de Fauré tentam conciliar e demonstrar a presença desta irmandade inseparável entre *Vento e Água* que dão vivacidade e realismo à música. Na pintura de Edmund Blair Leighton, mais um dos artistas da escola pré-raphaelita, a doce *Mélisande* sentada numa “fonte”, poderia ser um símbolo artístico do vento e da água, em união elementar. Se prestarmos atenção, o pintor teve o cuidado de demonstrar que a água de *Mélisande*,

⁶⁸⁰ V.J., “(...) tandis que Ravel adhère aux choses directement, Debussy note plutôt ses sensations sur les choses et Fauré des sentiments sur ses sensations.”, *F.I.*, p. 266.

⁶⁸¹ V.J., “Disait Tales de Milet, c’est non point la forme inconsistente, mais la possibilité de toutes formes, le principe protéen et transformable de la succession; relationnant la terre, la mer et le ciel, l’eau boucle le cycle cosmique des éléments; le *Canticum Fratris Solis* l’appelle notre soeur l’Eau, *soror aqua*, véhicule du devenir ou, comme parle Léonard de Vinci, «grand voiturier de la nature».”, *F.I.*, p. 319.

em vez de brotar da nascente por entre as rochas, sai canalizada por um fontanário esculpido pela mão humana. O fluxo de água não corre para o mar, parece cair num pequeno lago, um espaço com contornos apertados que circunscrevem todo o líquido num recinto específico. Esta limitação, que parece aprisionar a água, é a mesma que encontramos na jovem personagem melancólica que se sente enclausurada e cheias de restrições. A mesma *estagnação* que aparecerá na música de Debussy, como dirá Jankélévitch. Se Fauré se entusiasma com o *devir*, o rosto de *Mélisande* não o satisfaz, ele só consente a água pura da nascente, a mais cristalina e luzidia, que não tem receio da *viagem* acidentada até às ondas do mar. O movimento contínuo é que promove o crescimento e o progresso da vida, rumo a um futuro esperançoso, que caminha positivamente para o Bem. Deste modo, Fauré passa-nos uma mensagem otimista de felicidade, de alegria contagiante que nos eleva a alma. Embora as suas melodias possam alimentar-se do mistério da *penumbra* e do *je-ne-sais-quoi* de metáforas sonoras, o *charme* faureano procura a claridade do amanhecer, a luz que se destaca das sombras penumbráticas e que organiza as emoções românticas.

4. Claude Debussy

Mélisande – A água do lago

*Debussy sente misteriosamente
mesmo aonde não há nenhum mistério,
ele experiencia (aquilo que é próprio de toda a poesia)
o misterioso em cada evidência.*

Vladimir Jankélévitch ⁶⁸²



*Claude Debussy
1862 - 1918*

A estética de Claude Debussy vive num *limbo* de ambiguidades, entre o Simbolismo e o Impressionismo, entre os signos ocultos de uma dimensão etérea e a realidade intensa das sensações puras. A meio-caminho entre o *Mistério* e a *Evidência*, a música revela-nos a evidência daquilo que é misterioso e, por outro lado, “o misterioso de cada evidência”.⁶⁸³ Nesta senda ambivalente, Jankélévitch começa a investigar a obra deste maravilhoso compositor, a sua aproximação dos artistas e dos poetas que apareciam na famosa década de 1880 com o seu “decadentismo” e, ao mesmo tempo, a sua proximidade com as inovações do impulso modernista emergente. Há uma certa especulação acerca da sua possível ligação com ordens iniciáticas, que Debussy seria *franco-maçon* ou membro do *Priorado de Sião* ou da *Ordem Rosa-Cruz*, tal como Erik Satie,⁶⁸⁴ mas Jankélévitch considera que todos os compositores desta altura estavam

⁶⁸²V.J., “Debussy sent mystérieusement même là où il n’y a nul mystère, il éprouve (ce qui est le propre de toute poésie) le mystérieux en chaque évidence.”, *D.M.*, p. 13. Ao lado, retrato de Debussy pintado por Henry de Groux, 1909.

⁶⁸³V.J., “L’homme passe «à travers des forêts de symboles», c’est-à-dire entre des choses qui sont chacune au-delà d’elle-même et qui ne sont pas tout ce qu’elles signifient; tout ce qui est périssable est allégorie, allusion et hiéroglyphe. Il y a une infinité de choses que nous ne savons pas et que la musique seule peut exprimer parce que, n’étant pas tenue d’opter, comme la logique, entre les impossibles et les contradictoires impénétrables, elle sait traduire les pressentiments évasifs et conduire de front, grâce à la polyphonie, plusieurs lignes de discours indépendantes.” *D.M.*, p. 14.

⁶⁸⁴Bruce Elder, “Debussy associated himself with Joséphin Péladan’s (1858-1918) neo-Rosacrucian movement in the early 1890s and 1892 engaged in collaboration with the esoteric playwright Jules Bois. (...) Debussy proposed (though did not complete) music for Michelet’s esoteric play *Le pèlerin d’amour* (trans. 1930) He also served as the thirty-third Grand Master of the highly secretive Rosacrucian Prieuré

rodeados por esta mentalidade ocultista e isso não significa que o esoterismo ou hermetismo influenciasse mais directamente as peças debussistas.⁶⁸⁵ Tratavam-se de elementos inspirativos que se encontravam na poesia de Verlaine e Mallarmé, na pintura da “irmandade” dos pintores *pré-rafaelitas*, no revivalismo da mitologia helenista e que estavam à disposição dos jovens artistas.

De um modo geral, cada um dos músicos impressionistas acabou por eleger um poeta preferido ou um grupo de poetas, com os quais se identificavam, para fonte temática de inspiração. Embora se relacione mais Fauré com Verlaine, Debussy com Mallarmé e Verlaine,⁶⁸⁶ Ravel com Baudelaire ou com alguns poetas menos conhecidos do público, não existe efectivamente uma norma. São apenas tentativas de se compreender os pressupostos ou a predisposição da alma do compositor. No círculo das suas amizades, Debussy encontrou-se com o Conde Robert de Montesquieu, o conselheiro literário de Fauré, que agora passaria a apoiá-lo e a incentivá-lo nas suas investigações poéticas e na sua escrita. Deve ter sido um dos compositores mais polifacetados, que além da sua aptidão musical, tinha muita vocação para a escrita. Preparou vários ensaios, uns mais íntimos e outros de crítica e análise musical, de tal maneira que chegam aos nossos dias, várias cartas trocadas com personalidades literárias e musicais da época. Entre os textos mais conhecidos estão o seu ciclo de *Proses lyriques* de 1892-93, seguido de *Nuits blanches* e muitos outros artigos publicados em revistas da especialidade, como *La Revue Blanche*, muitos deles anexados no seu livro *Monsieur Croche Antidilettante*. Sem dúvida que a poesia se inter-relacionou com a música de Debussy, que cultivava um humor neurasténico, ou

de Sion (Ordre de la Rose-Croix-Véritas) from 1885 until his death in 1918.”, *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 2013, p. 273.

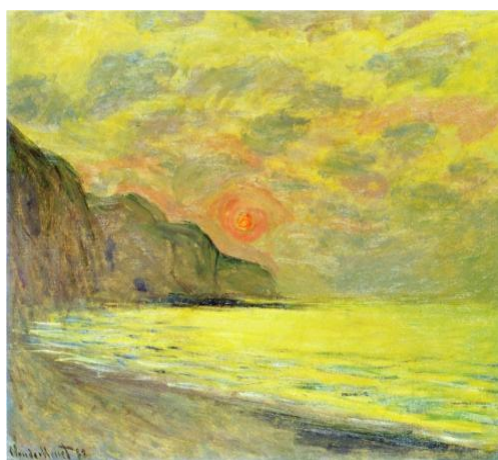
⁶⁸⁵V.J., “Cette musique, à dire le vrai, n’a évolué que peu à peu du secret au mystère. Précieux et lycophrontique, Debussy ne l’a certes jamais été, l’hermétisme n’étant pas son fort. Toutefois sa mystériologie trouve d’abord un aliment dans le Paris occultiste et rosecroix des années 80, dans ce Paris du Chat-Noir et du sâr Péladan où le mysticisme prend parfois le visage de la mystification. (...) Debussy s’est grisé de cet éleusinisme fin-de-siècle, mais ni plus ni moins que Ravel ou Satie. Les prétextes mallarméens, préraphaélites et cabalistiques de sa jeunesse ont trouvé pour s’exprimer un décor d’iris et, dans ce décor, la Damoiselle élue.”, *D.M.*, pp. 11 - 12.

⁶⁸⁶V.J., “Chez Debussy, le musicien de Verlaine, douze années séparent les deux poèmes consécutifs des *Fêtes galantes: En sourdine*, qui est la première mélodie du premier recueil, et *Colloque sentimental*, qui est la dernière du second. Après la mélodie de l’ivresse printanière, voici la musique du désabusement et de la déréluction mortelle. Le rossignol d’amour et d’espérance n’était-il pas, dès le premier poème, «voix de notre désespoir»? Maintenant l’hiver a dépouillé les arbres de leurs feuillages comme le temps a refroidi l’élán généreux du cœur. La fusion extatique dont parlait *En sourdine* a perdu dans le colloque des deux spectres sa réciprocité vivante. Le si majeur mélodieux de *En sourdine* fait place à la grisaille aride de la mineur, qui a la couleur de la poussière et de la cendre. L’arabesque flexible qui déroulait rêveusement ses volutes dans la première mélodie est maintenant une arabesque altérée, desséchée, presque flétrie, une pensée fugitive et lointaine, une phrase interrompue: mais l’arabesque, pour finir, descend aussi bien plus bas, et jusqu’à la tonique des profondeurs.”, *I.N.*, p. 198.

seja, a depressão provocada pelo *mal de siècle*. Sempre que falamos de estados depressivos pensamos no ultra-romantismo, no gótico e no macabro que rondam a estética noturna, mas vamos acabar por compreender, na música debussysta, que o Dia e a clareza da luz trazem um outro tipo de neurastenia, que difere da tristeza motivada pela Noite. É que Debussy, na perspectiva jankélévitchiana, partilha a sua concepção da *filosofia metaempírica*. Os seus sons melódicos conjugam a *filosofia da meia-noite* com a *filosofia do meio-dia* e, por isso, vive destas alternâncias na oposição, tensão, fricção e combinação de opostos.



Rembrandt, *Natividade*,
A adoração dos pastores, 1646.



Claude Monet
Pôr-do-sol com nevoeiro, 1882.

Pois o grande dia pode ser mais misterioso do que as trevas: os mistérios da meia-noite, que são mistérios das trevas, abrem caminho para o mistério do meio-dia. Existe um meio-dia permanente em Debussy, que a cada instante do dia, pode criar o encantamento das horas imóveis. (...) Da mesma maneira que “Mer” de Claude Debussy relata-nos uma matinée oceânica que se elevando das brumas do crepúsculo da manhã, culmina no meio-dia, quando o sol atinge o zénite. Da mesma maneira, todas as ocasiões são boas para Nicolas Andréévitch comemorar a apoteose do meio-dia. Em concordância com Déodat Séverac- o Meridional, o amigo das cigarras, este russo teria dito de bom grado: o sol faz-me cantar, ‘le soulel me fa canta’. É este apogeu do dia, esta hora meridiana quando o astro escarlata queima gloriosamente no cimo do céu, esta luz máxima que é visada, profetizada, pressentida desde o princípio do crepúsculo, e pode ser mesmo bem mais longínqua, desde a décima segunda batida da meia-noite. Já que o meio-dia é o nome do grande mistério da meia-noite. Ainda que a meia-noite em si mesma, porque é o ponto ínfimo da noite e o zénite do nada e a treva profundíssima, seja uma espécie de meio-dia infinitesimal, surpreendido no seu primeiro nascimento. O meio-dia é misterioso à meia-noite, visto que é a essa ‘hora zero’ da brancura pontual que a sua evidência é a mais oculta e a mais esotérica. Tal como a meia-noite constitui no centro da noite, um meio-dia

*nascente, assim é no Solstício de Inverno que se cumpre o mistério mais inicial da Natividade, o mais radical. Aqui, ainda a ocultação está no seu mais alto nível, e será necessário uma alma bem atenta para contemplar, nesse seu berço, a “primeira verdade” e o começo de todos os começos, para discernir nesse mesmo crescimento a esperança minimal que é o gérmen do desespero.*⁶⁸⁷

As palavras de Jankélévitch dir-se-ia que exprimem os dois momentos da pintura, o Barroco e o Impressionista. Em primeiro lugar, a luz da *meia-noite* poderá representar a esperança no *Messias*, o Menino Jesus deitado humildemente nas palhinhas, no quadro de Rembrandt. A criança frágil e indefesa, mas que contém a semente da Salvação: a estrela que os três Reis Magos viam brilhar no horizonte ou *treva luminosa* de Pseudo-Dioniso Areopagita, a *noche oscura* de S.Juan de la Cruz, etc... Todos são unânimes quando referem que a enorme claridade do *meio-dia* dá-se nesse momento da *meia-noite*. “Da escuridão nasce a luz”, como vemos no Solstício que, em diversas tradições, desde os tempos mais ancestrais, revestia-se de um significado especial. A noite mais longa do ano que continha o alargamento dos dias seguintes, a ideia de uma expansão e elevação que se desencadeava a partir do ponto mais escuro. Nas suas telas deslumbrantes, Rembrandt vê a luz no meio das trevas, o Ser que nasce do Nada,⁶⁸⁸ e Debussy seguindo Claude Monet, o grande mestre nas graduações da luz, encontra o *mistério* no fenómeno que aparece brilhando à luz do *meio-dia*. Em termos de pintura falamos do contraste entre *Luz* e *Sombra* e, na arte

⁶⁸⁷V.J., “Car le grand jour peut être plus mystérieux que les ténèbres: les mystères de minuit, qui sont mystères de ténèbres, cèdent le pas au mystère de midi. Il y a chez Debussy un midi permanent qui à tous instant de la journée peut créer l’enchantement des heures immobiles.”, *D.M.*, p. 77 ; “De même que *la Mer* de Claude Debussy raconte une matinée océanique qui, s’élevant des brumes de l’aube culmine à midi quand le soleil atteint le zénith, de même toutes les occasions sont bonnes à Nicolas Andréévitch de célébrer l’apothéose de midi. Avec Déodat de Séverac le Méridional, l’ami des cigales, ce Russe eût dit volontiers : le soleil me fait chanter, ‘*le soulel me fa canta*’. C’est cet apogée du jour, cette heure méridienne où l’astre écarlate flambe glorieusement au sommet du ciel, c’est cette lumière maximale qui est visée, prophétisée, pressentie dès la pointe de l’aube et peut-être même, plus lointainement encore, dès le douzième coup de minuit. Car Midi est le nom du grand mystère de minuit. A moins que minuit lui-même, parce qu’il est le point infime de la nuit et le zénith du néant et la profondissime ténèbre, ne soit une sorte de midi infinitésimal, surpris à sa toute première naissance. Midi est mystérieux à minuit, parce que c’est à cette heure zéro de la blancheur ponctuelle que son évidence est le plus occulte et le plus ésotérique. Or, de même que minuit est, au centre de la nuit, un midi naissant, de même c’est au solstice d’hiver que s’accomplit le mystère le plus initial de la nativité la plus radicale; ici encore l’occultation est à son comble, et il faut une âme bien attentive pour contempler dans son berceau la ‘première vérité’ et le commencement de tous les commencements, pour distinguer dans sa crèche même l’espérance minimale qui germe du désespoir.” *M.H.*, pp. 114 - 115.

⁶⁸⁸V.J., “Ainsi pour Rembrandt la lumière n’est qu’une face de la nuit; le jour n’est qu’un moment du secret nocturne. Et d’autre part les peintres et les musiciens du nocturne ont découvert l’obscur clarté, la clarté diffuse que rayonne la splendeur sidérale des nuits.”, *Q.P.I.*, p. 205.

musical, damos ênfase ao *Som* que nasce do *Silêncio* matricial.⁶⁸⁹ Esta dança entre a *noite* e o *dia*, o ciclo giratório das horas e do fluxo interminável do tempo recorda-nos a imagem oriental de *Yin-Yang* ☯ onde o negro nunca é absolutamente escuro, deixa escapar a pequenina semente do branco que vai brotando da obscuridade e vice-versa.⁶⁹⁰

Há três livros que Jankélévitch dedica a Debussy, *Debussy et le mystère* de 1949, *La vie et la mort dans la musique de Debussy* de 1968 e *Debussy et le mystère de l'instant* de 1976, que são reedições subordinadas aos mesmos temas. Nas primeiras páginas do último, *mystère de l'instant*, livro dedicado à memória da pianista Marguerite Hansselmans, o filósofo tem como preocupação inicial esclarecer o que se entende por “segredo” e por “mistério”, de maneira a compreendermos porque razão Jankélévitch nomeia Debussy como o compositor que viveu a dimensão do *mistério* por excelência e esse mistério que se dá no seio do *instante*. Logo se vê que o “segredo” tem um estatuto inferior, considerado até mais banal, dada a sua recorrência no dia-a-dia. É apenas um assunto que se esconde, um tema *tabu* que se resguardado entre num grupo de pessoas. O “segredo” pode ser assim partilhado e vai passando, secretamente, de boca em boca. Quando nos aproximamos do “mistério”, aqui a situação se complexifica. Já não pode ser transmitido com facilidade, nem precisa de ser protegido, pois pertence à natureza do próprio mistério, a sua obscuridade, que vela qualquer hipótese de revelação. Aquilo que é misterioso, por exemplo, a Criação do mundo, a imortalidade da alma ou a Ressureição de Cristo, exige de nós a força da crença. Não há “provas” que o justifiquem e torna-se inacessível na sua esfera transcendente e inefável.⁶⁹¹

⁶⁸⁹ Será interessante consultar a seguinte monografia com uma extensa pesquisa sobre a questão do Silêncio na Música: Nicky Losseff, “It is notable that a number of composers have consciously sought to express their silent contemplations of the spiritual through composed sound: John Travenner, Toru Takemitsu, Olivier Messiaen and Frederico Mompou spring to mind as examples. Their written ‘testaments’ have similarly arisen through contemplations of silence. Travenner’s *The Music of Silence* is replete with references to René Guénon and other philosophers of Nothingness, in his search for ‘metaphysical meaning behind the notes’, his rejection of modernism in music and his return to traditional and musical sources as purer means of achieving spiritual expression. Takemitsu’s *Confronting Silence* reflects on historical place of the Japanese aesthetic *ma*, the space and silence between events, in the cultural background, as well as in musical expressions. Similarly Messiaen explained in written notes that the seventeenth of his *Vingt regards sur l’enfant Jésus* and the ‘Regard du Silence’, is about the silence-sound paradox, ‘each silence from the crib reveals sounds and colours which are the mysteries of Jesus Christ’. Mompou, too, was spiritually inspired to explore music’s relationships with silence. (...) he found that maximum expression paradoxically led to minimal compositional means.”, *Silence, music, silent music*, U.K., Ashgate Publishing, 2007, pp. 5 - 6.

⁶⁹⁰ V.J., “La nuit est le laboratoire des formes diurnes, et le inconscient celui de la conscience explicite.”, *L.R.I.*, p. 114.

⁶⁹¹ V.J., “C’est Gabriel Marcel qui distinguait problème et mystère. Le problème est devant moi, en dehors de moi, comme un objet, transparent, dans la pleine lumière de l’évidence et du grand jour, tandis que le mystère, je suis dedans. Or, la mort est à la fois problème et mystère, logique et mystère, logique et mystérieuse.”, *P.M.*, p. 58.

*O mistério, segredo em si, ou seja, universalmente e naturalmente misterioso, para todos desconhecido, e não um tabu nem objecto de interdição, o mistério é um princípio de simpatia fraternal e de humildade comum. (...) O mistério não é mais, como o segredo, uma “coisa”, “res”, mas uma atmosfera do nosso destino e, à letra, um sacramento. O mistério é o que é próprio da música. Maurice Ravel amava as equações complicadas, os rébus e os problemas curiosos de contraponto, que são coisas secretas, mas nenhum músico foi mais longe que Claude-Achille na sugestão e transcrição das coisas misteriosas. O inexprimível que Debussy exprime, assemelha-se àquilo que é insolúvel que nós dizemos que foi feito para ser adorado, mas não para ser resolvido... (...) Debussy é misterioso mas ele é claro.*⁶⁹²

O clima de mistério que paira em toda a obra de Debussy demonstra-nos que ele era um seguidor das correntes estéticas, literárias e filosóficas da sua época, e no princípio da carreira identificou-se mais com o Simbolismo do que Gabriel Fauré. *O mistério é aquilo que é próprio de toda a música*, mais ainda na obra deste magnífico compositor que se engolfava naquilo que é misterioso... Não devemos esquecer que o seu enorme entrosamento com Fauré, que era seu professor, levava-o a respeitar as suas ideias, mas ele sente e vive a temporalidade e os *tempi* musicais de um modo completamente diferente. Tal como os outros jovens compositores da sua geração, ele sentia-se influenciado pela música alemã e por esse marco incontornável que foi Richard Wagner. O próprio Simbolismo francês ao fazer uso da premissa de Verlaine “*de la musique avant toute chose*” deixava transparecer uma continuidade em relação ao drama lírico da ópera e reafirmava a crença na “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). A admiração dos simbolistas começa com a defesa de *Tannhäuser*, redigida por Baudelaire em 1861 e culmina com a redação da *Revue wagnérienne*. O que parecia seduzir os poetas franceses era a possibilidade de fusão entre as palavras e os sons, a musicalização da poesia através de uma síntese *simbólica*.⁶⁹³ O próprio título

⁶⁹²V.J., “le mystère, secret en soi, c’est-à-dire universellement et naturellement mystérieux, et pour tous inconnaissable, et non plus tabou ni objet d’interdiction, le mystère est un principe de sympathie fraternelle et de commune humilité. (...) Le mystère n’est plus, comme le secret, une «chose», *res*, mais un climat de notre destinée et, à la lettre, un sacrement. Le mystère est la chose de la musique. Maurice Ravel a aimé les équations compliquées, les rébus et les curieux problèmes de contrepoint, qui sont choses secrètes, mais aucun musicien n’a été plus loin que Claude-Achille dans la suggestion et transcription des choses mystérieuses. L’inexprimable que Debussy exprime ressemble à cet insoluble dont nous disions qu’il est fait pour être adoré, mais non résolu... (...) *Debussy est mustérieux mais il est clair*.”, D.M., pp. 11 - 12.

⁶⁹³Marcel Schneider, “Debussy est un poète qui s’est servi de la musique comme langage. Il a produit une œuvre de sensibilité et de rêve qui, pareille à cette prison d’air dont Viviane entourait l’Enchanteur Merlin, nous fascine et nous retient. (...) L’expression musicale est le vêtement de la pensée; ce sont les mouvements spontanés, ingénus de la pensée de Debussy qui l’ont contraint à s’aventurer dans des domaines sonores nouveaux.”, “Toujours plus haut”, *Claude Debussy*, Paris, Hachette, 1972, p. 7.

do texto de Mallarmé “*La musique et les lettres*” indicava justamente esses sistema de correspondências entre a literatura, os versos, as rimas e a musicalidade dos sons. Concentravam-se mais na sua teoria estética do que propriamente na apreciação da música de Wagner, já que o objectivo era “roubar” essa fórmula e aplicá-la à “arte das correspondências”. Contudo, o *leitmotiv* depois de ter sido demasiado explorado, estava esgotado nos finais do século XIX, com a constante pretensão de mimetizar afectos através de uma união entre o conteúdo musical e a representação de ideias e sentimentos, segundo esse projecto wagneriano. A música tornara-se uma manifestação do patético e perdera a sua dimensão metafísica. Daí Edward Hanslick, na sua famosa obra de 1854, *Vom Musicalish-Schoenen*, decidir libertar a Estética Musical de todo o vínculo entre o conteúdo musical e os sentimentos (ou melhor dito, do “sentimentalismo”). Por outras palavras, o “patético” tinha se tornado “pateta” e havia necessidade de delimitar um espaço para a Estética que não viveria mais em função de “subjectivismos”, emoções psicológicas que somente exprimem o ‘patológico’ na arte.

*Paul Dukas fala da degenerescência que, a partir do século XIX, fez da música uma transposição de tragédias psicológicas. E, de um modo geral, os músicos do século XX, naturalmente injustos com o “Expressivo” romântico, gracejam provocando-os no pressuposto de uma expressão unívoca. “A expressão, diz Stravinsky, nunca foi uma propriedade imanente da música.” (...) Seja de que forma for o anti-romantismo, reagiu de duas formas distintas contra a fúria expressionista: chamamos de impressionismo a primeira dessas reacções, e a procura do inexpressivo, a segunda. (...) A impressão, que é sensorial, mas objectiva, alivia a expressão que é exhibicionista e subjectiva. (...) Noutros termos, um dos meios que o homem tem de não falar de si mesmo, é falar-nos das “collines d’Anacapri”, do “vent dans la plaine” ou de “cloches à travers les feuilles”. O narrador, ainda que impressionista, mas objectivo. Portanto, em pé de igualdade com Debussy, Rimsky-Korsakov está mais ocupado a contar as aventuras de Sadko, os prodígios de Tsar Saltan e as maravilhas maravilhosas de Shéhérazade, do que para nos confiar as intermitências do seu coração.*⁶⁹⁴

⁶⁹⁴ V.J., “Paul Dukas parle de la dégénérescence qui, à partir du dix-neuvième siècle, a fait de la musique une transposition de tragédies psychologiques. Et plus généralement, les musiciens du vingtième siècle, volontiers injustes pour l’*Expressivo* romantique raillent à l’envi le préjugé d’une expression univoque. «L’expression, dit Stravinski, n’a jamais été la propriété immanente de la musique.» (...) Quoi qu’il en soit l’antiromantisme, a réagi sous deux formes distinctes contre la furie expressionniste: appelons impressionnisme la première de ces réactions, et recherche de l’inexpressif la deuxième. (...) l’impression, qui est sensorielle, mais objective, décharge l’expression, qui est exhibitionniste et subjective. (...) En d’autres termes, un des moyens qu’a l’homme de ne pas se raconter lui-même, c’est de nous parler des collines d’Anacapri, du vent dans la plaine ou des cloches à travers les feuilles; narrateur plutôt qu’impressionniste,, mais objectif pourtant à l’égal de Debussy, Rimsky-Korsakov est

Jankélévitch elogia o Romantismo pela sua riqueza de matizes, pelo colorido musical recheado de tonalidades belas e expressivas, todavia, vai acabar por concordar com Paul Dukas quando refere que a música romântica começa a degenerar devido ao seu excessivo “expressionismo”. Os românticos transformaram a arte num meio comunicação de emoções desordenadas, expostas num palco de “tragédias psicológicas”. No fundo, os compositores românticos tinham transposto para as suas peças musicais o idealismo subjectivo da poesia e da literatura. O Simbolismo, apesar de ser um *neo-romantismo*, põe de parte este género passional de expressionismo porque *diz, não dizendo*, alude, perscruta os corações e as almas tímidas que se confessam indirectamente sob o subterfúgio de *personagens, máscaras e histórias de encantar...* Do mesmo modo que Jankélévitch apresentava o Romantismo como um movimento *anti-racionalista* que se opunha ao Iluminismo, agora vai opor-se à filosofia romântica, substituindo-a pelo Impressionismo. No princípio, o interesse pelas “impressões” começou por ser uma actividade do pensamento vitalista *anti-romântico*, que se insurgia contra a *fúria* de expressão do sentimento, revoltava-se com a *apassionata*. Ao invés de procurar a *expressão*, privilegia-se a *impressão*, uma “*impressão objectiva*” em detrimento da “*expressão subjectiva*” romântica. Por conseguinte, a filosofia do “eu” do *génio* do artista, irá dar lugar a uma filosofia do sujeito que *fala com a natureza* e prefere falar da natureza do que enredar-se no seu mundo interior confuso...

A *Société Nationale de Musique* sob a direcção de Saint-Saëns e Gabriel Fauré, procurava encaminhar o trabalho dos jovens compositores, incluindo as composições de Claude Debussy, no sentido de recusarem as influências wagnerianas.⁶⁹⁵ E essa atitude não seria somente uma questão estética e artística, mas devia-se igualmente à onda anti-germânica decorrente da derrota francesa na guerra franco-prussiana. Como Debussy privava com os seguidores do movimento simbolista, Mallarmé e Pierre Louÿs, subordinava-se mais à poesia, à literatura e à influência da filosofia de Schopenhauer e de Goethe, do que à influência da música de outros compositores, e deixar-se-ia contagiar pela música alemã pela escola de Franck. Durante este período inicial,

bien trop occupé à raconter les aventures de Sadko, les prodiges du Tsar Saltan et les merveilleuses merveilles de Shéhérazade pour nous confier les intermittences de son cœur.”, *M.I.*, pp. 42 - 43.

⁶⁹⁵Noel Orillo Verzosa, “Camille Saint-Saëns, who was more vocal than any other French composer about the need to resist the Wagnerian tide in the wake of 1870, frequently tried to deflate the philosophical aura surrounding Wagner’s “system” of leitmotifs, claiming that they reduced music to an exercise in onomatopoeia, being merely descriptive and thus ornamental.”, *The Absolute Limits: Debussy, Satie and the Culture of French Modernism*, California, ProQuest, 2008, p. 59.

Wagner e o *leitmotiv* eram o seu modelo. A arte musical tem o seu ponto de partida no lirismo dos versos e só depois passará para os sons. Porém, com o passar dos anos, instaura uma nova atitude em relação à forma musical e deixa de apreciar a questão do *leitmotiv*. O que há de grandioso na música, repetia Jankélévitch, é o facto de não se restringir a um código semântico, como a linguagem, na medida em que a sua finalidade vai muito mais além do que a mera “comunicação”. Por essa razão, o nosso filósofo afirma “*Le mystère est la chose de la musique*”... e Debussy veio a ser ele mesmo um testemunho dessa natureza indecifrável, inexprimível e inefável que é a arte musical, e di-lo abertamente: “*Eu concebo uma outra força dramática: a música que começa justamente onde a palavra é impotente para exprimir: a música é feita para o inexprimível.*”⁶⁹⁶



Auguste Renoir,
Richard Wagner, 1882.

É por demais evidente que a presença de Wagner estava patente na única ópera que compôs, *Pelléas et Mélisande*, uma obra tão especial que marcou a música do século XX com a sua simbologia e inovador estilo de composição que, com grande ênfase, se destacou em relação a toda a herança que vinha de *Tristão e Isolda*. A estreia ocorreu em 1902 na *Opéra-comique de Paris* e foi definida como um “drama lírico” que se afirma, acima de tudo, como uma “anti-ópera”. Em conformidade com o espírito *impressionista-simbolista* da mesma, a peça divide-se em Cinco actos que são breves fragmentos que imitam a poesia dos simbolistas e traduzem pensamentos musicais sob a forma de interlúdios, a partir dos quais se desenvolve um recitativo que transmite uma

⁶⁹⁶ Claude Debussy, “Je conçois une force dramatique autre: la musique qui commence là où la parole est impuissante à exprimer: la musique est faite pour l’inexprimable.” citado a partir de Pasteur Valléry-Radot, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, Paris, Flammarion, 1957, p. 44.

sensação *aquática* de estarmos à deriva num sonho... A sua escrita vocal não segue uma melodia enfática e contínua, nem se duplica na orquestra como decorria em Wagner. O *leitmotiv* repercute-se somente na parte orquestral, e não no canto, e encarrega-se de criar “ambientes” e “atmosferas” que ajudam a descrever o que se está a passar com os personagens. O dinamismo dessas “atmosferas”, em vez de se orientar numa sucessão temporal encadeada, umas dando lugar às outras, prefere manifestar “cenas sonoras”, momentos íntimos e simbólicos que se dão no instante musical. Na ópera, Debussy corta com o passado do ponto de vista da composição, mas ainda permanece fiel aos ideais cavaleirescos do amor cortês. Na verdade, é um apreciador da época medieval, com os seus romances proibidos e amores nefastos, onde a sensualidade se une à transcendência do amor longínquo, aspectos que sobressaiem da música de Wagner. *Pelléas et Mélisande* são equivalentes a *Tristão e Isolda*, como par romântico, o problema é que a sua indolência e falta de coragem em afirmar o amor, fá-los “anti-heróis” enredados nas suas hesitações emocionais.

A música interpenetrada por todos estes simbolismos enquanto realiza um novo estilo artístico, estabelece uma nova “Ética da Estética”, o que já se notava nas obras de Gabriel Fauré, um indivíduo com preocupações éticas em tudo o que compõe. E Jankélévitch quando reflecte sobre esta questão, conclui que além do novo estilo musical e da Ética que daí advém, em Debussy, há uma outra Psicologia que se manifesta através de uma forma moderna de amar e de se perspectivar a relação amorosa entre *Pelléas et Mélisande*. O intercâmbio entre o *casal* levanta o tema do desejo erótico, do amor espiritual, da beleza e daquilo que estamos dispostos a fazer para experienciar a relação. Jankélévitch admite que a época moderna, consegue reunir a antiga posição erótica e afrodisíaca, o desejo estimulado pelo deus Eros que visa o corpo, e a posição idealizada de Afrodite, a Beleza em si, distante dos homens. Afrodite é uma beleza que se olha de longe, que não podemos tocar, apenas *contemplar*. No entanto, no princípio do século, o *Eros* une-se com a *Afrodite*. O que quer isto dizer? As heroínas das histórias começam a revestir-se de um carácter mais humano, com uma psicologia comum e nas quais nos podemos rever. O ideal feminino deixa de ser um “ideal” de beleza afastado de nós, no dia a dia, vemo-lo nas mulheres à nossa volta, sobretudo, neste período cultural de transição para o século XX, quando a mulher passa a desempenhar um papel mais activo na sociedade. As sereias, as ondinas e as personagens aquáticas são seres imaginados que têm muito de humano, estão “humanizadas” pelas emoções e conflitos interiores que descrevem e, neste sentido, são

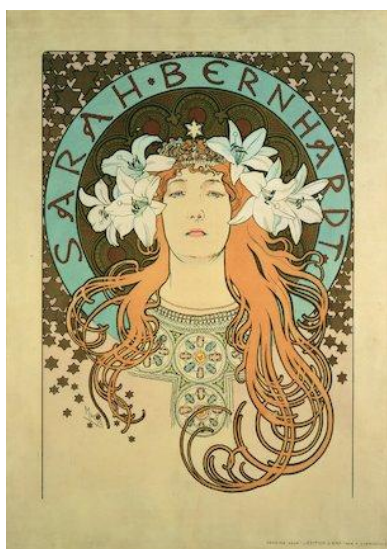
acessíveis a nós. A finalidade do drama simbolista, mais do que narrar o esforço da heroína para escapar à fatalidade do seu destino numa sucessão de episódios históricos, era antes o de demonstrar a nossa incapacidade de percebermos a razão de ser de certos acontecimentos na nossa vida. A música evoca não o “tema” ou a “história”, mas a *densidade* emocional dos personagens, ou seja, o sofrimento de *Mélisande*. A sua espiritualidade é muito concreta e muito terrena. A figura feminina irreal vive dramas existenciais reais, e conecta-nos com uma vertente sexual e libidinosa que, nos movimentos artísticos anteriores, ainda não se abordava. Fauré ainda via a mulher como ser casto e à parte, como se estivesse fora do nosso alcance e a beleza reside justamente nessa inacessibilidade. Na música de Debussy, a mulher está *longe* e *perto*, chega-se a nós e, em simultâneo, recolhe-se no seu mistério. Desenrola-se um caminho de sedução baseado em insinuações, aproximações e afastamentos, que alimentam o ritmo amoroso. O que torna a mulher atraente é a sua acessibilidade misturada com a sua indiferença. Se for de todo ausente, uma Afrodite no seu pedestal, seria como uma estátua gélida no cimo do Monte Olímpo alheia aos avanços do homem que quer conquistá-la. Por este motivo, as heroínas da literatura desta época são mulheres idílicas, todavia, experienciando dramas comuns a todos nós, que simbolicamente se sublimam na arte musical.

*Bilitis, Mélisande dos cabelos de ouro, a Rapariga com os cabelos de linho, resumem o Eterno Feminino no símbolo dos cabelos desenrolados, da expansão, como diz Camille Soula, da vitalidade sexual da mulher. Para já, a segunda “Canção de Bilitis”, que é como uma prefiguração do terceiro acto, descobre esse mistério da feminilidade, profunda e atraente como o mar. (...) Mas poderá ser que o Eros afrodisíaco e Afrodite uraniana sejam um só e único amor? Será que os mistérios do corpo e os mistérios da alma podem ser um só e único mistério? Será que poderá haver um só Eros, cátar e trivial, à vez?*⁶⁹⁷

Da amizade com o poeta Pierre Louÿs, Debussy encontra o símbolo que configura melhor a sua concepção de feminino, a deusa Astarte. No Paganismo, Astarte

⁶⁹⁷ V.J ., “Bilitis, Mélisande aux cheveux d’or, la Fille au cheveux de lin résument l’Eternel féminin dans la symbole de la chevelure éployée, expansion, comme dit Camille Soula, de la vitalité sexuelle de la femme. Déjà la deuxième Chanson de Bilitis, qui est comme une préfiguration du troisième acte, découvre ce mystère de la féminité, profond et attirant comme la mer. (...) Mais peut-être Eros aphrodisiaque et Aphrodite ouranienne ne sont-ils qu’un seul et même amour; peut-être les mystères du corps et les mystères de l’âme ne sont-ils qu’un seul et même mystère; peut-être n’y a-t-il qu’un seul Eros, cathare et trivial tour à tour.”, *D.M.*, p. 18.

estava ligada ao culto da fertilidade e da sexualidade, que remonta a uma tradição muito antiga que decorre dos povos fenícios, anterior até à figura de Afrodite. Nesse período, não havia ainda a distinção entre a natureza física e a alma da mulher, nem a noção bíblica de “pecado” que apareceria depois com Eva. Basta ler os títulos das colectâneas de versos eróticos de Louÿs, *Astarte* e *Chanson de Bilitis*, para perceber a ênfase dada à beleza e ao aspecto carnal da mulher. O último, *Bilitis* até cativou o compositor, em 1897, a musicalizar 3 poemas: “*La flûte de Pan*”, “*La chevelure*” e “*Le tombeau des Naiades*”. O que se salienta mais neste tipo de mulher, não são as suas virtudes morais, a pureza ou a castidade, são as características corporais, a beleza e a sua silhueta, em função do que ela cativa no homem.⁶⁹⁸ Astarte, Ishtar, Inana e Lilith, todas elas são sinónimos do Arquétipo da mulher, a deusa-mãe, maternal, reprodutora e sensual, regida pela Lua e pelo elemento Água.



Alphonse Mucha
Retrato de Sarah Bernhardt
pousando de *Mélisande*, 1897.



Carlos Schwabe
Mélisande, c. 1905.

Segundo a estética da *Art Nouveau*, que se exhibe na gravura de Alphonse Mucha, o símbolo feminino é idolatrado com todas as suas particularidades, os atributos físicos e morais. Como acabámos de explicar, a componente física tem até um apelo sensorial

⁶⁹⁸ Stephen Downes, “The themes of the erotic Muse and seduction by Pan’s flute overtly resurface in Debussy’s music at the end of the following decade in the settings of selections from Pierre Louÿs’s *Chansons de Bilitis*. These poems were described by Debussy as containing ‘all that is passionate, tender and cruel about being in love’. (...) Louÿs aim, inspired by his twin muses (...) was to restore ancient Greek sensuality, at once mysterious and creative, in a modern synthesis of the fleshy and the imaginative.”, *The Muse as Eros – Music, erotic fantasy and male creativity in the Romantic and Modern imagination*, New York, Routledge, 2017, pp. 60.

maior na música debussysta. A arte trazia a vanguarda do novo estilo entronado pela *deusa-mãe* e pela *diva* representada, por exemplo, pela grande atriz Sarah Bernhardt. A maioria dos artistas tinham especial *fétiche* por uma particularidade feminina, aquela mais sobressaiu no princípio do século XX, foi o *cabelo*. Os poetas, pintores e compositores, quase de um modo obsessivo, deram atenção à maneira como a mulher o penteia, tentando descobrir uma *mensagem* ou um código de conduta. Nada era deixado ao acaso. O cabelo, sobretudo a longa cabeleira, solta, ondulada e loura, passava um código de libertação erótica e de soberania da mulher sobre o homem que se rende ao poder do seu charme, absorto perante tamanha beleza. Lemos a exaltação do cabelo em *Um hemisfério numa cabeleira* de Charles Baudelaire que desperta os nossos sentidos com as suas descrições tão sensoriais: “*Deixa-me respiramente longamente, longamente, o odor dos teus cabelos e mergulhar neles o meu rosto, como um homem com sede na água de uma fonte, e agitá-los com a minha mão, como um lenço perfumado, para dispersar as lembranças no ar.*”⁶⁹⁹ Na literatura alemã, a história de *Rapunzel* que nos chega através dos Irmãos Grimm, fala da pobre donzela enclausurada numa torre, que aguarda a visita do seu amado à janela. A sua trança muito comprida é o ponto de contacto que permite que se dê a união do amada com o amado. Ele trepa a torre agarrado ao seu cabelo e, finalmente, se abraçam. Em Debussy, *La damoiselle élue*, “La chevelure” de *Chansons de Bilitis*, *Fille au cheveux de lin* e *Mélisande* fazem parte de todo um historial feminino de cabelos ao vento, que copiam a sedução das sereias e o seu chamamento que enfeitiça o sexo oposto. Acenam-lhes com a promessa de uma vida feliz que, antes de mais, promove o amor acima da razão prosaica, o direito de amar e ser amado, sem tabus ou restrições, dando vazão ao erotismo sem limites. Vemos isso na célebre Ópera que imortalizou o amor proibido de *Pelléas et Mélisande*. O amado Pélleas também toca e sente apaixonadamente o cabelo da mulher, exprimindo-se assim: “*Oh! Oh! O que sucede? Os teus cabelos caem sobre mim! Toda a tua cabeleira, Mélisande, toda a tua cabeleira despenhou da torre! Tenho-a nas minhas mãos, tenho-a na minha boca, tenho-a nos meus braços, enrolo-a em volta do meu pescoço. Não voltarei a abrir as mãos esta noite.*”⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Charles Baudelaire, “*Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l’odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l’eau d’une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l’air.*” IV. Petits poèmes en prose, *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, pp. 47 - 48.

⁷⁰⁰ Maurice Maeterlinck, “*Oh! Oh! Qu’est-ce que c’est? Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombé de la tour! Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche, je les tiens dans les bras, je les mets autour de min cou. Je n’ouvrirai plus les mains*

A heroína romântica *Mélisande* contém em si dois elementos, o aquático e o aéreo, que coabitam em harmonia na sua personalidade. O aéreo relativo ao sopro do vento que acaricia os seus cabelos e o aquático, porque tal e qual como uma sereia, ela surge junto de uma fonte ou num lago. Maeterlinck descreve-a como uma estranha entidade que vive lamentando a sua vida amargurada, sofre de solidão e incompreensão, está longe de tudo e de todos. Será que estamos perante uma mulher humana de “carne e osso” ou será antes uma entidade mágica e sobrenatural? A mulher aqui difere do Romantismo anterior, da diva passional que chama os holofotes sobre si, *Mélisande* é elusiva e fugidia, esconde-se e não revela o que sente por completo. Jankélévitch começa a narrar o episódio da seguinte maneira: “*Para já, o tema do Prelúdio evoca, resumindo a lenda, o encontro fortuito de um cavaleiro longínquo, perdido em plena floresta, e uma princesa longínqua que é apanhada num reino qualquer desconhecido. Dois destinos errantes são cruzados, como dois cometas, num ponto do espaço ilimitado.*”⁷⁰¹ Golaud vê pela primeira vez *Mélisande* na floresta, sozinha numa fonte, uma imitação da imagem de Mélusine, à espera para ser salva do seu isolamento. Sem mais nem menos, casa-se com a estranha mulher que, precisamente por ser uma estranha e uma desconhecida, causa-lhe encanto. O problema é que, mesmo com o casamento, a jovem continuava melancólica e insatisfeita, deixou de estar só na floresta, mas fica presa a um casamento infeliz que alimentava o seu sofrimento e que funcionava como um ‘cárcere’ para a sua alma. Sentia-se morrer a cada dia, mais e mais desalentada, ia suspirando de amor, num desejo de preenchimento desse vazio existencial que era a sua vida com o marido... E não era um casamento qualquer, o seu marido era o Príncipe *Golaud*, o que fazia pesar sobre ela um maior sentido de compromisso e respeito pelo dever e pelo protocolo do reino. O enlace amoroso entra em cena a partir do momento em que a jovem se cruza com *Pélleas* (irmão de *Golaud*) e começa a conviver com ele. Ambos davam longos passeios pela floresta... E numa dessas caminhadas, *Mélisande* perde o seu anel de casamento, que cai para uma fonte. Entre as árvores, ela parecia esquecer-se do seu marido e do seu vínculo matrimonial indissolúvel. No decorrer da trama, *Golaud* vai crescendo em desconfiança acerca da infidelidade da mulher, sobretudo, ao vê-la sem o anel. As suas suspeitas

cette nuit.”, Paris, Éditions Durand, 1902.

⁷⁰¹ V.J., “Déjà le thème du Prélude évoque dans le recul de la légende la rencontre fortuite d’un chevalier lointain perdu en pleine forêt et d’une princesse lointaine chassée d’on ne sait quel royaume inconnu; deux destins errants se sont croisés, comme deux comètes, en un point de l’espace illimité.”, *D.M.*, pp. 60 - 61.

aumentam o ciúme e a agressividade e, num instinto de vingança, ataca *Mélisande* que, entretanto, ficara grávida. Ao temer pela vida e pela segurança da sua amada, *Pélleas* decide deixar o castelo e marca um último encontro de despedida à noite na mesma floresta onde costumavam deambular sem destino. É, nessa ocasião, que os dois declaram o seu amor correspondido. Mas *Golaud*, que estava atento a vigiar a mulher, consegue espreitar e presenciar toda a situação. Sem pensar, mata *Pélleas* de imediato. E a jovem desesperada adoece com o desgosto, acaba por dar à luz uma menina e, pouco depois, exala o seu último suspiro. Apesar do interrogatório de *Golaud*, que insiste em querer saber toda a verdade, nunca chegamos a perceber se a menina que nascera, seria fruto da relação com o marido ou com o amante.

*Em torno de Mélisande em si mesma, em torno da Mélisande desconhecida, princesa longínqua, presença ausente, a música cria como que uma aura de mistério, que a subtrai à nossa percepção e que filtra os seus traços “Eu vejo-te algures...”. Mas chega-se ao ponto da angústica se exaltar ao nível dopânico. A penosa cena do ‘terceiro acto’ descreve-nos a louca progressão: não sabemos ainda e não sabemos nunca o que eles viram. O ciúme, em Golaud, ascende como uma maré até alcançar duas vertigens simétricas que terminam o III e o IV actos: o terror do pequeno Yniold e a corrida atrás de Mélisande, durante a noite, se correspondem. Aqui e acolá, o vento do delírio curva as notas numa perseguição ofegante, como o revolver das nuvens, dos cereais e dos campos inteiros que vemos nas últimas telas de Van Gogh.*⁷⁰²



Van Gogh, Campo de cereais com corvos, 1890.

⁷⁰² V.J., “Autour de Mélisande elle-même, autour de Mélisande inconnue, princesse lointaine, présence absente, la musique crée comme une aura de mystère qui la soustrait à notre perception et qui tamise ses traits: «je te voyais ailleurs». Mais il arrive aussi que l’angoisse s’exalte jusqu’à la panique; la pénible scène du troisième acte nous en décrit l’affolante progression: on ne sait pas encore, on ne saura jamais ce qu’ils ont vu; la jalousie, en Golaud, monte comme une marée jusqu’aux deux vertiges symétriques qui terminent les actes III et IV: la terreur du petit Yniold, la fuite éperdue de Mélisande dans la nuit se répondent ; ici et là vent du délire courbe les notes dans une poursuite haletante comme il chasse les nuages, les blés et la campagne entière sur les dernières toiles de Van Gogh.”, *D.M.*, p. 16.

Jankélévitch considera que o amor contrariado e proibido sustenta um tipo de “*adultère pneumatique*”, na medida em que a personagem feminina se “desrealiza” numa atmosfera sumida que não é palpável. Toda ela é espírito (*pneuma*) ao longo da história e, no final, rarefaz-se por completo. E não se sabe sequer se houve uma consumação sexual do seu amor com *Pélleas*, o facto é que eles se declaram um ao outro e beijam-se, mas não vemos mais nada. Ficamos somente com a percepção do ciúme enraivecido de *Golaud* que, adianta Jankélévitch, vai crescendo do ponto de vista sonoro até um arrebatamento final. O drama lírico, como ficou sugerido, faz de *Mélisande* uma personagem típica dos romances de Jean Racine, um dos maiores dramaturgos franceses do período clássico, também ele devotado a heroínas femininas que tomam parte num triângulo amoroso, cujo desenlace final é inevitavelmente doloroso e trágico. Há sempre a ideia de ter havido um “pecado”, algo que os amantes cometeram e que desobedece às regras sociais, por essa razão, merecem um “castigo”. O próprio Destino, na trama da peça, acaba por dar-lhes a punição que merecem. Quase prevemos, com antecipação, que o final vai ser negativo, só que esse mal é necessário. A conclusão arrematada, regra geral, pela morte dos intervenientes no “pecado”, assegura a paz após a violência. No final da história, diz-nos Jankélévitch, “*Mélisande é um sopro, uma sombra (...) Mélisande jamais existiu.*”, a personagem fica desfeita e dispersa-se como se presenciássemos o espectáculo do vento furioso que corre sobre as telas de Van Gogh, na sua última fase da vida, quando o pintor já estava psicologicamente transtornado e a pintura se transforma em fúria e desespero, que o leva à destruição das formas e dos contornos do desenho.

*Mélisande é um sopro, uma sombra, sombra de uma sombra, menos ainda que uma sílfide, Mélisande é quase inexistente. E Pénélope, ao contrário, é uma mulher senhora de si, ela sabe o que quer e segura do seu direito, faz frente ao seu bando de pretendentes. Pénélope é a esposa, ao passo que Mélisande é raciniana [relativa às tragédias de Racine] pela ilegalidade moral da sua situação (...) Que contraste entre esta heroína subtil, esta engenhosa Sophia, digna esposa do subtil Ulisses, e a Mélisande, a desarmada e sem defesa! (...) pelo menos, em espírito, ela se encontra num estado de adultério pneumático. (...) Onde Pénélope encarna a união conjugal e todas as virtudes da perenidade amical – a gratidão, a permanência, a palavra dada, enfim, a seriedade, Mélisande, a instável e a pueril, é um fantasma que se apaixona e desapaixona. (...) Mélisande não é somente inconsciente, Mélisande é irreal, ou como costumamos dizer: Mélisande jamais existiu.*⁷⁰³

⁷⁰³ V.J., “*Mélisande est souffle, une ombre, l’ombre d’une ombre et moins encore qu’une sylphide*;

Pelléas et Mélisande podemos identificá-la, sem dificuldade, como uma obra simbolista. E as outras peças mais naturalistas de Debussy? O que diremos sobre elas? São simbolistas ou impressionistas? A dado momento, os termos são indefinidos e seus terrenos permeáveis. Stefan Jarocinsky legou-nos o seu estudo de referência, *Debussy – impressionisme et symbolisme*, datado de 1966, e cujo o *Prefácio* da edição francesa foi escrito por Vladimir Jankélévitch. Na sua visão, Debussy é mais simbolista do que impressionista e a sua ópera confirma isso. Outorgou-se-lhe o “rótulo” precipitado de “impressionista”, só que o artista seguia mais a linha do Simbolismo remanescente do antigo Romantismo. Levanta-se inclusive o problema de haver ou não realmente um “Impressionismo Musical”, quando a maioria dos compositores estavam mais identificados com o percurso dos poetas simbolistas do que com o “movimento impressionista” que dizia respeito ao grupo de jovens pintores liderados por Édouard Manet e Claude Monet. Acaba por haver uma certa discrepância entre a poesia simbolista, a música “impressionista” e a pintura impressionista. É como se os músicos estivessem algures no “meio”, simbolistas e impressionistas ao mesmo tempo, musicalizando alguns dos versos mais conhecidos daquela época e caminhando para a natureza e para o concreto das *filosofias vitalistas* então em voga.⁷⁰⁴ Uma miríade de influências cruzam-se nas peças musicais que, ora vão pendendo para o Simbolismo, ora vão pendendo para o Impressionismo. O facto é que qualquer peça que tente falar das *collines d’Anacapri*, do *vent dans la plaine* ou de *cloches à travers les feuilles* tem já o seu princípio numa primeira abstracção, numa síntese dos dados sensoriais, numa imagem idealizada da natureza. Quando a música tenta representar a natureza está a “simbolizá-la”, aponta para ela indirectamente, sugere-nos “impressões” da natureza que são subjectivas, que variam em cada indivíduo, através de acontecimentos singulares e irrepetíveis. Ao ouvirmos os trechos musicais, nunca nos deparamos com

Mélissande est quasi inexistante. Et Pénélope, au contraire, est une maîtresse femme; elle sait ce qu’elle veut et, forte de son droit, elle tient tête à la meute des prétendants. Pénélope est l’épouse; en sorte que Mélissande est racienne par l’illégalité morale de sa situation. (...) Quel contraste entre cette héroïne subtile, cette ingénieuse Sophia, digne épouse du subtil Ulysse, et Mélissande la désarmée, la sans-défense! (...) du moins en esprit, elle se trouve donc en état d’adultère pneumatique. (...) Là où Pénélope incarne l’attachement conjugal et toutes vertus de l’amicale pérennité – la gratitude, la permanence, la parole donnée, le sérieux enfin, Mélissande l’instable, la puérile est un fantôme qui s’est épris et dépris. (...) Mélissande n’est pas seulement inconsciente, Mélissande est irréelle; ou, comme nous le disions: Mélissande n’a jamais existé”, *D.M.*, pp. 28 - 29.

⁷⁰⁴ *Op.cit.*, Marcel Schneider, “Bien qu’on commette la fâcheuse erreur d’assimiler la musique de Debussy et la peinture des impressionnistes, ce n’est pas Monet, Sisley ou Pissarro que notre musicien appréciait le plus mais Gustave Moreau, Odile Redon, les préraphaélites anglais, Gauguin, puis Whistler et Turner. Il fréquenta les poètes plus que les peintres, et les peintres plus que les musiciens: c’est que ses recherches dans le domaine sonore appartiennent à l’essence de la poésie.”, “Toujours plus haut”, p. 12.

uma experiência directa ou uma “sensação” ou “emoção” imediatas do artista. Tudo é pormenorizadamente reflectido e trabalhado de um modo incansável até se alcançar esse resultado final que pode ser uma obra lindíssima, por exemplo, como *La Mer*, que suscita no ouvinte uma imagem marítima em *pleine air* muito evasiva e indefinida... E também muito discutível, pois dependerá das condições da percepção do ouvinte e da sua sensibilidade. O mesmo se passaria com os quadros impressionistas que, vistos de perto, parecem uma confusão de cores misturadas, mas observados a uma certa distância, provocam um determinado efeito no espectador. A música, tal como a pintura, implica também um “truque” de percepção que apela às nossas capacidades de discernimento auditivo. É preciso que o ouvinte reconheça bem os sons do mar e esteja em contacto com a natureza para verificar se a peça musical *La Mer* “corresponde” a uma certa “impressão do mar”.⁷⁰⁵ Por outro lado, gera-se ainda outro problema *que tipo de mar?* O mar realisticamente como o ouvimos no borbulhar e no revolver das ondas junto às falésias? Ou o mar *segundo Debussy*? Reflectindo bem, não existe um “impressionismo” senão através de uma qualquer “transposição” que configura os dados da percepção e interpreta-os, dá-lhes um sentido consoante a sensibilidade, o grau e a intensidade da recepção desses estímulos exteriores, a apropriação desses estímulos que se transformam em sensações, depois em sentimentos e ideias. Como Jankélévitch esclarece: “*Todavia, mesmo que estreitamente adira às coisas e aos ruídos, a música de Debussy não vai até ao ponto de se identificar com eles. Evita a brutalidade e a crueza do contacto directo na sua acre rudeza: entre a qualidade sensível e o sensorium, admite o ministério púdico da arte, da arte amortizadora, que filtra as impressões e organiza os ruídos segundo uma certa ordem mensurada... (...) cada ruído, cada som, cada suspiro é assim afectado por um expoente de transfiguração que o sublima. De modo que o mistério da presença pura se duplica num mistério de irrealidade, que nos coloca nos antípodas da imitação naturalista. (...) As sensações são recebidas indirectamente ou refractadas através de outras sensações: “cloches à travers les feuilles”, “reflets dans l’eau”, “images”. Podemos dizer, neste sentido, que todos os*

⁷⁰⁵ Enrico Fubini, “Imitar ou inspirarse en el eterno diálogo del viento y el mar, escuchar los consejos ‘del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo’ (cfr. *Monsieur Croche antidilettante*), poner la atención en ‘el juego de las curvas descritas por las mutables brisas’ (*ibid.*) significa optar más por la eternidad del instante fugitivo que por el desarrollo, significa refundar la armonía, el ritmo, la melodía, sobre bases completamente nuevas. De hecho, su inspiración en ciertos fenómenos de la naturaleza tiene un significado musical completamente especial: en Debussy, el acorde pierde su significado funcional – el vínculo que en la armonía tradicional e incluso la wagneriana lo unía a los acordes que lo precedían e lo seguían – para asumir un significado tímbrico y colorista.”, “Temas musicales y judíos en Vladimir Jankélévitch”, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de València, 2004, p. 152.

ruídos em Debussy são filtrados “à travers les feuilles”.”⁷⁰⁶ Neste processo de “filtração”, haverá sempre um “contágio” do temperamento do compositor, por mais que ele queira estar ausente ou queira “calar-se” ou “despojar-se” do seu ego. Mesmo o *desinteresse estético* pressupõe sempre um “interesse”, isto é, pressupõe um sujeito que está focado e envolvido numa experiência e não um indivíduo alheio ou alienado desse contexto. Em todo o caso, Jankélévitch entende que, no momento em que o artista está a absorver ou apropriar-se de alguma coisa, não fala de si mesmo, prefere falar somente da sua *experiência*.

É no impressionismo debussysta que a inumerável natureza aparece sob a forma mais imediata, que a verdade das folhas de erva e da gota de água se impõe a nós da maneira mais alucinante: nós vivêmo-la, nós tocamos-la, nós sentimos-la presente nas suas minúsculas notações que, como os telegramas, correm e estremecem sobre as partituras de “Rondes de printemps”. Debussy é tão genial que ele avança mesmo no super-realismo dos nossos contemporâneos. Ver o nascer do sol, diz-nos Claude Debussy, é mais importante que entender a “Sinfonia pastoral”. Debussy ausculta o peito do oceano e a respiração das marés, o coração do mar e da terra: assim como os seus poemas sinfónicos, eles não contêm uma história, nem uma finalidade. Em “La Mer”, o rosto da pessoa humana desapareceu completamente. “La Mer” como “vent dans la plaine”, “Ce qu’a vu le vent d’ouest”, “Brouillards” ou “Nuages” trata-se do poema dos elementos anónimos e dos meteoros inumanos. E o conflito imemorial que nos narra, decorre nas costas, onde estão os portos do mar, as praias, “baigneuses au soleil” e a civilização dos homens. “Jeux de vagues” e não “Jeux d’eau”! O que “La Mer” nos descreve não é o jacto de água, obra prima da hidráulica, esbelta corola vaporizada pela arte dos fontanários, mas é o caos informe e a desordem bárbara e a agitação sem lei! (...) não há senão o diálogo do Vento e do Mar que, antes de mais, é um monólogo do Oceano, e que exclui todo o antropomorfismo, toda a referência ao sujeito. ⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ V.J., “Toutefois, et si étroitement qu’elle adhère aux choses et aus bruits, la musique de Debussy ne vas pas jusqu’à s’identifier avec eux; elle évite la brutalité et crudité du contact direct en son âpre rudesse: entre la qualité sensible et le sensorium elle admet le ministère pudique de l’art, de l’art amortisseur qui tamise les impressions et organise les bruits selon un certain ordre mesuré... (...) chaque bruit, chaque son, chaque soupir est ici affecté d’un exposant de transfiguration qui le sublime; en sorte que le mystère de la présence pure se double d’un mystère d’irréalité qui nous place aux antipodes de l’imitation naturaliste. (...) Les sensations sont reçues indirectement, ou réfractées à travers d’autres sensations: «cloches à travers les feuilles», «reflets dans l’eau», «images». On peut dire en ce sens que tous les bruits chez Debussy sont filtrés «à travers les feuilles».”, *D.M.*, pp. 74 - 75.

⁷⁰⁷ V.J., “C’est dans l’impressionnisme debussyste que l’innombrable nature apparaît sous sa forme la plus immédiate, que la vérité du brin d’herbe et de la goutte d’eau s’impose à nous de la manière la plus hallucinante: nous la vivons, nous la touchons, nous la sentons présente dans ces notations minuscules qui, comme des télégrammes, courent et frissonnent sur les portées des *Rondes de printemps*. Car Debussy est si génial qu’il devance même le super-réalisme de nos contemporains. Voir le jour se lever, dit Claude Debussy, est plus important que d’entendre la *Symphonie pastorale*. Debussy ausculta la

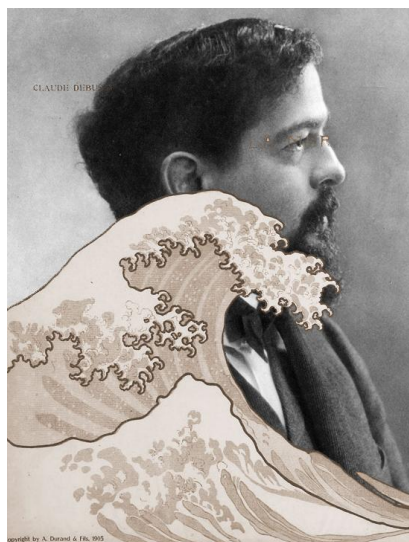
Inspiração dos “Quatro Elementos”

| FOGO | TERRA | AR | ÁGUA |
|---|--|---|--|
| L 123, Préludes Livro 2 (1912-1913) <i>Feux d'artifice</i> | L 24, Printemps: <i>Salut printemps,</i> <i>jeune saison</i> (1882) L 56, Le printemps: <i>L'aimable printemps</i> <i>ramène dans la plaine</i> (1884) L 50, Suite <i>p/orchestra</i> <i>Bacchanale</i> (1885) L 86, Prélude à <i>l'après-midi d'un</i> <i>faune</i> (1894) L 122, Images 3 <i>Rondes de printemps</i> (1905-1909) L 129, Syrinx para flauta (1913) L 131, Six épigraphes <i>antiques p/piano a</i> <i>quatro mãos</i> (1914) <i>Pour invoquer Pan,</i> <i>dieu du vent d'été</i> | L 91, Nocturnes (1897-1899) <i>Nuages</i> L 122, Images 3 <i>Ibéria</i> (1905–1908) <i>Les parfums de la nuit</i> L 111, Images 2 (1907) <i>Cloches à travers</i> <i>les feuilles</i> L 117, Préludes, Livro 1 (1909–1910) <i>Le vent dans la plaine</i> <i>Les collines</i> <i>d'Anacapri</i> <i>Ce qu'a vu le vent</i> <i>d'ouest</i> | L 91, Nocturnes (1897-1899) <i>Sirènes</i> L 96, Chansons de <i>Bilitis</i> <i>L'eau pure du bassin</i> <i>La pluie du matin</i> L 100, Estampes (1903) <i>Jardins sous la pluie</i> L 110, Images 1 (1905) <i>Reflets dans l'eau</i> <i>Poissons d'or</i> L 123, Préludes, Livro 2 (1912–1913) <i>Ondine</i> <i>La cathédrale</i> <i>engloutie</i> |

O compositor enquanto está envolvido e imerso numa experiência perceptiva, dá mais relêvo à descrição sensorial e ao modo como se sente afectado pela natureza, do que à sua vida sentimental, fantasiosa e já demasiado idealizada que nos vinha por via do Romantismo. Portanto, o sujeito *está lá* presente na obra, ele não fugiu e, como refere Jankélévitch a respeito de Rimsky-Korsakov, o compositor fala da história de *Sadko*, ao mesmo tempo que, discretamente, abre o seu coração e nos mostra a sua própria alma. A ênfase não está mais no “eu”, na vida introspectiva e interiorizada e voltada para si, dado que o *descentramento*, *despojamento* emocional e o *desinteresse* visam, diríamos fenomenologicamente, não o *ego cogito*, mas o seu *cogitatum* (o

poitrine océane et la respiration des marées, le cœur de la mer et de la terre: aussi ses poèmes symphoniques ne comportent-ils ni récit, ni finalité. Dans *La Mer*, le visage de la personne humaine a complètement disparu. *La Mer*, comme *Le vent dans la plaine*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, *Brouillards* ou *Nuages*, est le poème des éléments anonymes et des météores inhumains, et le conflit immémorial qu'il raconte se poursuit des côtes où sont les ports de mer et les plages et les «baigneuses au soleil» et la civilisation des hommes. «Jeux de vagues», et non point «Jeux d'eau»! Ce que *La Mer* nous décrit, ce n'est pas le jet d'eau, chef-d'œuvre de l'hydraulique, svelte corolle vaporisée par l'art des fontenirs, c'est le chaos informe et le désordre barbare et l'agitation sans loi. (...) il n'y a que le dialogue du Vent et de la Mer, qui est plutôt un monologue de l'Océan, et qui exclut tout anthropomorphisme, toute référence au sujet.”, *M.I.*, pp. 49 - 50.

conteúdo que vem por via da natureza). Debussy silencia o *logos* e passa a dar ouvidos ao suspiro natural do vento que passa entre as árvores e faz movimentar as marés: “*O objectivismo aguçado, fugindo da via pática, doente de expressão, aproxima-se de uma zona amelódica, amusical, para-musical, pré-musical que é, como o oceano, o universo do ruído amorfo e do rumor caótico que se inter-comunica entre os quatro elementos.*”⁷⁰⁸



Claude Debussy⁷⁰⁹

Debussy foi galardoado com o “*Prix de Rome*” em 1884 e, mais ou menos nessa altura, começou a ter reconhecimento pelos seus feitos, o que o ajudou a catapultar a sua carreira. A sua originalidade fê-lo alvo de muitas críticas e controvérsias, em relação às quais ele mostrou firmeza nos seus propósitos e manteve a ousadia e o empenho no seu trabalho, com a intenção de progredir sempre mais e melhor. Apresentava-se às pessoas num jeito autodidacta, muito concentrado, que poderia aborrecer a quem o desejava orientar e isso chegou mesmo perturbar a sua posição enquanto aluno do *Conservatório de Paris*. Certamente houve uma influência, como já tínhamos mencionado, da música russa de Rimsky-Korsakov, das melodias orientalizantes e da chamada escala pentatónica. Sabemos que o jovem artista, quando era mais novo, teve a oportunidade de viajar para a Rússia devido à sua amizade com Nadezhda von Meck, a mecenas de

⁷⁰⁸ V.J., “L’objectivisme aigu, fuyant la vie patique en mal d’expression, se raproche de la zone amélodique, amusicale, paramusicale, prémusicale, qui est, comme l’océan, l’univers du bruit amorphe et du rumeur chaotique.”, *M.I.*, p. 51.

⁷⁰⁹ *La mer*, capa da partitura com fotografia de Claude Debussy sob a estampa da famosa “onda” do artista japonês Hokusai. Editora Durand, 1905.

Tchaikovsky, e aí iria estudar as partituras complexas de Moussorgsky.⁷¹⁰ A inspiração eslava e oriental, conciliava-a com a música wagneriana, pelo que ouvimos um entrançado de tradições a partir do momento em que contactamos com as suas composições. Na perspectiva da História da Música, considera-se que o fim da *tonalidade* deu-se com o *fin de siècle* e ajudaram a sepultá-la não só Stravinsky e Schoenberg, na medida em que Scriabin e Debussy haviam dado o seu contributo com o uso de dissonâncias não resolvidas que ultrapassavam a fronteira do que se diz ‘tonal’.

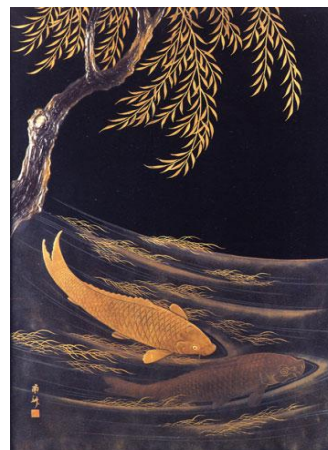
A alma itinerante do compositor e as suas viagens foram-no preparando progressivamente para um grande evento que teria um impacto importante na sua vida: a *Exposição Universal de Paris* de 1889. Aí se iriam misturar muitas culturas, a russa, que ele já conhecia, e a do *sol nascente*, a japonesa, que seria muito fecunda no desenvolvimento do movimento impressionista. Em simultaneidade, havia um interesse crescente, nos franceses, pela música *caliente* espanhola, pelos sons e pelas cores do Mediterrâneo. No seguimento desta exposição, ele sente-se capaz de compor novas peças, cheio de criatividade, e daí se originou *l'Après-midi d'un faune* e *Pelléas et Mélisande*, a partir dos textos simbolistas, e trabalha também *La Mer*. A este respeito, acrescenta André Boucourechliev: “Com o ‘*Quator à cordes*’ e sobretudo o ‘*Prélude à l’après-midi d’un faune*’, Debussy com 30 anos de idade, conquista e impõe a sua concepção da música e o seu estilo.”⁷¹¹ Inventor de uma nova sintaxe, *l’après-midi* traz uma nova maneira de respirar e de encadear as harmonias e os ritmos sob um novo prisma e um novo *tom*. Na linguagem musical, usa notas repetidas, os acordes perfeitos justapostos em blocos que, ao se oporem, contrastam entre si, a sétima e a nona justapostas, por exemplo. Dos pintores impressionistas, Debussy imita-lhes as “pinceladas esbatidas” e compõe *images, estampes, esquisses, aquarelles*... A arte musical adquire um sentido visual associado ao musical que nos expõe uma “pintura musical”, como se ouve em *Images I*, *Images II* e *Images III* que começaram a ser compostas cerca de 1894 e reúnem, cada uma, um conjunto de três peças: “*Reflets dans*

⁷¹⁰ Edward Lockspeiser, “Everyone knows of Debussy’s association with Nadezhda von Meck and the journeys he made to Russia at her invitation in his youth. This is of course an important episode in his aesthetic development; it also leads to an interesting sociological question. (...) Debussy’s Russian connections, moreover, cannot be dealt with in isolation; they belong to the long history of Russian music in France, itself a complex subject not yet fully investigated. We must thus abandon anything like a strict chronological sequence of Debussy’s activities in this chapter and glance over the whole matter of his Russian associations in later years, rooted to some extent in his early journeys to Russia.”, *Debussy, his life and mind* (vol. 1), Cambridge University Press Archive, 1978, p. 40.

⁷¹¹ André Boucourechliev, “Avec le *Quator à cordes* et surtout le *Prélude à l’après-midi d’un faune*, Debussy, âgé de trente ans, conquiert et impose sa conception de la musique et son style.”, “La chair nue de l’émotion”, *Claude Debussy*, Paris, Librairie Hachette, 1972.

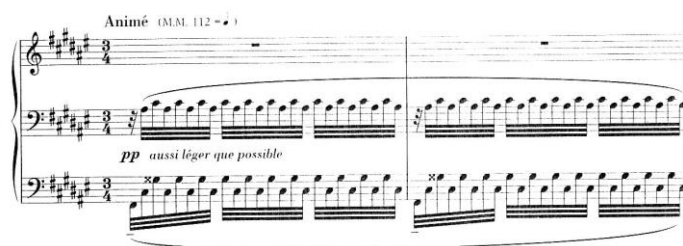
l'eau”, “*Hommage a Rameau*” e “*Mouvement*” (*Images I*); “*Cloches travers les feuilles*”, “*Et la lune descend sur le temple qui fut*” e “*Poissons d'or*” (*Images II*); entre 1905 e 1912, “*Gigues*” e “*Ibéria*” (*Images III, pour orchestre*). Ele queria compor uma música *en plein air* que reproduzisse a luz e a vitalidade dos quadros impressionistas.⁷¹²

O japonismo que se tinha tornado uma moda em Paris, com o seu teor naturalista, não era estranho a Debussy que frequentava o círculo simbolista onde se trocavam vários ensinamentos do Budismo e do Sufismo, que se notavam bem nos escritos de Baudelaire. No Japão, a temática marítima focada no elemento Água era bastante comum devido ao facto de evocarem a questão do *devenir*, a consciência da precaridade da vida, a fugacidade do momento presente, o instante, etc.



Utagawa Hiroshige
Gravura exposta no *studio* de Debussy e que serviu de pretexto para a composição “*Poissons d'or*”.

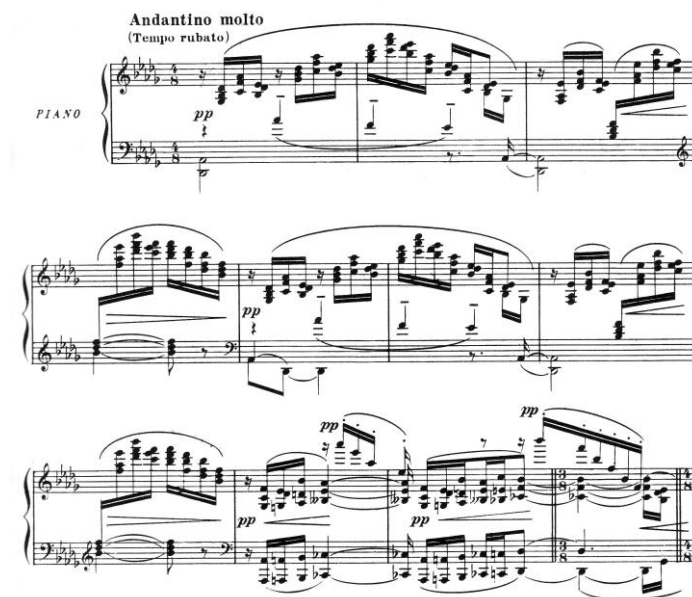
As ondas do mar, a água corrente do rio ou os *reflets dans l'eau*, significam esse processo de metamorfose que motivou quer os quadros de Claude Monet, quer as primeiras peças impressionistas de Debussy. Para dar uma sensação de continuidade ao movimento permanente da água, recuperam-se algumas características de Liszt, que influenciou tanto Debussy como Ravel. É, nesse sentido, que Jankélévitch chega mesmo a afirmar que Liszt deve ser considerado como o verdadeiro “*génio da modernidade*”.⁷¹³



Debussy, “*Poissons d'or*”, *Images II*.

⁷¹² Claude Debussy, “J’entrevois la possibilité d’une musique construite spécialement pour le *plein air*, toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient dans l’air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d’une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en plein air ; peut-être trouverait-on là le moyen de faire disparaître ces petites manies de forme et de tonalité trop précises qui encombrant si maladroitement la musique?”, *La Revue blanche* du 1^{er} juillet 1901.

⁷¹³ V.J., *Q.P.I.*, p. 218.



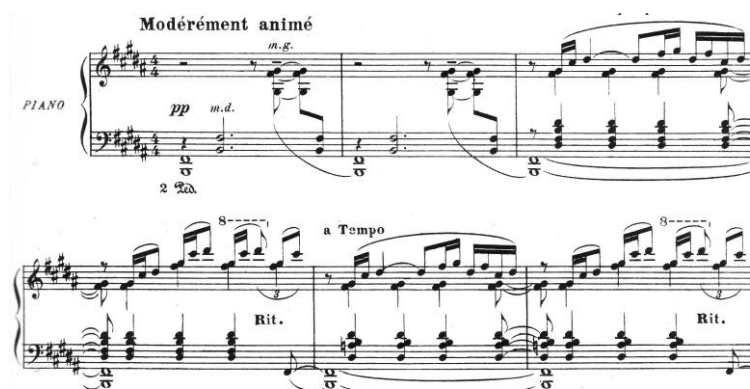
Debussy, “*Reflets dans l'eau*”, *Images I*.

Os efeitos virtuosísticos adoptados por Debussy nas *Images* estão patentes na primeira peça “*Reflets dans l'eau*” no fraseado de acordes em *legato*, nos saltos grandes, nas passagens do género “jeu perlé”, etc. O que se vê de mais inovador talvez sejam os acordes seleccionados, com um efeito transcendente ao estilo dos Estudos de Liszt, o uso das oitavas e dos trémolos nalgumas peças, em “*Poissons d'or*” e “*Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*” onde se sente ainda o virtuosismo romântico. Os *Études* de Debussy, como os de Liszt ou Chopin, trabalham estes aspectos para nos aprimorar na sua nova concepção musical. Há estudos para cinco dedos, para oito dedos, para o emprego cromático de semitons e sonoridades contrastantes. Fazem lembrar os exercícios pedagógicos de Czerny.

Na *Exposição Internacional de Paris*, os jovens compositores ouviram um instrumento desconhecido, o gamelão de Java oriundo das ilhas da Indonésia, e isso levou Debussy a estudar a música da Índia, da Polinésia e do Médio Oriente.⁷¹⁴ O material que foi recolhendo possibilitou-o avançar, na mesma época, para uma outra obra *Estampes*, publicada em 1903, e que rouba o seu título aos desenhos japoneses com muitas sugestões de cores bem marcantes. Pela primeira vez, o seu estilo pianístico assumia contornos bem diferentes dos compositores românticos e pós-românticos. O primeiro andamento, “*Pagodes*”, utiliza a escala oriental pentatónica e alude à

⁷¹⁴ Roy Howat, “Debussy and the Orient”, *Recovering the Orient - Artists, Scholars, Appropriations. Studies in Anthropology and History* (Andrew Gerstle e Anthony Milner ed.), Chur, Switzerland, Harwood Academic Publishers, 1994, pp.46 - 47.

arquitectura asiática⁷¹⁵; o segundo, “*La soirée dans Grenade*”, emprega a escala bizantina ou árabe para retratar um ambiente latino da cidade de Granada em Espanha e faz uso da forma da *habanera* (um ritmo sensual cubano de Havana); e o último, “*Jardins sous la pluie*” familiariza-nos com as belas paisagens da Normandia, sendo agitadas no meio de um temporal. A manifestação furiosa da natureza selvagem, nesta música, transparece outra vez o virtuosismo romântico do passado.



Debussy, “*Pagodes*” (abertura), *Estampes*.

Ao contrário da noção geral que normalmente se tem do Impressionismo, que é a mais fiel representação da natureza, Debussy esclarece que a “impressão” traduz a fusão entre a natureza e a imaginação do sujeito através de uma ligação oculta e de uma rede infinita de afinidades misteriosas. A mesma posição defende Gaston Bachelard, quando faz uso da expressão *imagination créatrice*. Os arquétipos do *fogo*, *terra*, *ar*, *água*, ao cumprirem a sua função no mundo irreal, colocam em movimento a articulação simbólica entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo. A *imaginação criadora* dá-se no momento do devaneio e distingue-se da *imaginação formal*, que se encontra vinculada à função do real dos processos conscientes do indivíduo por ocasião do seu contato com o mundo material. Se a imaginação formal é muito útil na aquisição do saber científico, a *imaginação criadora* permite-nos investigar as ações que são um produto desse imaginário. Debussy imagina os peixes e os sons da água de acordo com a *poesia* da sua alma e, embora haja uma “referência” e um “correlato” com a realidade, não se cria uma reprodução exacta do mundo. Interessam-lhe as “*maneira de ser*”, que se falava no Estoicismo, a maneira como a realidade aparece e entra em contacto com o

⁷¹⁵ Jeremy Day-O’Connell, *Pentatonicism from the Eighteen Century to Debussy*, NY, University Rochester Press, 2007.

sujeito que a “sente”... Jankélévitch prefere, então, apontar para *la manière et l’occasion* das coisas, o modo como “aparecem” num determinado espaço-tempo *para o sujeito*. O sentido da oportunidade de uma experiência, da “ocasião” ou do “instante oportuno” fazem da arte impressionista uma *simulação da experiência imediata da vida*. No Impressionismo musical, passa a haver uma percepção do tempo, referida na I Parte desta investigação, que atende ao instante e às sensações singularizadas de cada atmosfera da natureza, sensações essas que são únicas, que se geram no decurso da temporalidade como “momentos experienciais” que acontecem de forma irreversível. Debussy apoiado neste *presentismo*, deseja compor “instantâneos” que simulavam a captação fotográfica que, em determinadas ocasiões, parecem agarrar “um pedaço da vida”. Com efeito, do ponto de vista formal, a música faz uma justaposição de episódios que não se desenvolvem, antes regressam revestidos com um sentido diferente para quem a ouve, realizando um *arabesque* cromático que nos leva a reviver nostalgicamente os temas musicais, que se recriam e renovam como o ciclo da própria vida. Há, como afirma Jankélévitch, uma repugnância em finalizar as obras musicais, em estruturá-las, tanto que Debussy prefere mantê-las como um esboço inacabado, *la sérénade interrompue*, sem um “ponto final”, que imita os instantes que dão lugar uns aos outros na *durée* bergsoniana.⁷¹⁶

Agora surpreendemo-nos menos com a repugnância de Debussy em “desenvolver”. Essa repugnância, como a inclinação rapsódica dos russos, tem a sua origem na decomposição do tempo oratório, aquele dos discursos, das dissertações e da dialéctica; – pois o mito do desenvolvimento é um protocolo e uma analogia de advogado. Uma sonata não tem um “sentido”. Uma fuga não é um raciocínio. Um tema não é a [premissa] maior de uma dedução; e falamos aqui de silogismo por maneira dizer. Um “pensamento” musical (se é que existe algum pensamento) não “progride”, por outras palavras: não está mais avançado no meio que no início. Em vez de momentos sucessivos de uma contestação ou de uma demonstração, nós vivemos, com Debussy, episódios e acontecimentos desconexos de uma história que é uma rapsódia de peripécias... (...) Debussy assemelha-se, nesse aspecto, aos eslavos, que permanecem rapsódos até nas suas sinfonias: o Quatuor em Ré maior de Borodine com o seu Notturmo, a segunda Sinfonia em Si menor, o Trio de Dvorak com a sua ‘Douvka’, e sobretudo a “Sonata” em Si bemol menor de Mili Balakirev, com a sua

⁷¹⁶ John Gillespie, “Debussy desired more permanence in his music. Although he learned from the painters and Symbolists about sensitive language and delicate emotional expression, he nevertheless elected to make his music durable as well by instilling into it an underlying sense of unity.”, *Five Centuries of Keyboard Music*, California, Dover Publications, 1972, p. 334.

Mazurka e o seu Intermezzo, não apresentam todos os sintomas da rapsódia? (...) O que Rimsky-Korsakov designa de “ópera” não é uma sucessão descontínua de quadros pitorescos? É verdade que as grandes sonatas românticas num só andamento de Liszt e de Liapounov mostraram o caminho ao espírito da liberdade e do Improptu... Alexander Scriabin enfeita com o nome de Sonata-fantasia vastos e caprichosos poemas, tão indiferentes nos nossos dias, como a Sonata de Bela-Bartok na sua reexposição e na alteração de duas temáticas. (...) Na verdade, se apenas escutasse o seu temperamento, Debussy escreveria, antes de mais, “suites” do que sonatas: Suite bergamasque, Petite suite, suite Pour le piano... – esses albums que são realmente ballets, consistem em peças de género, levemente estruturadas de raíz, e obedecem à lei enumerativa ou cumulativa da Variação, em vez da ordem apodíctica e discursiva da Sonata; ou seja, não conhecem a unidade, senão aquela da decoração ou da atmosfera, ignorando o único fio condutor que, sob o nome de “Promenade”, mantém fixas as tabletas sucessivas a partir das quais Moussorgski fez os seus “Kartinki” (Quadros de uma exposição).⁷¹⁷

O espírito rapsódico que se sentia nos russos e nas peças de Liszt, essa bravura do Romantismo e, acima de tudo, a sensação de liberdade estava muito enraizada no estilo de composição de Debussy. O jovem tinha um desejo tão grande de se rebelar que mesmo o “Prix de Rome”, incomodou-o e aborreceu-o, como se ferisse o seu orgulho. Sentia receio que passassem a “catalogá-lo” como um *académico*. A sua personalidade de *poète maudit* não se coaduna com os convencionalismos das escolas e era até perigoso para a sua reputação ser-lhe atribuído um prémio de reconhecimento público.

⁷¹⁷ V.J., “On s’étonnera moins maintenant de la répugnance de Debussy à «développer». Cette répugnance, comme l’inclination rhapsodique des Russes, a pour origine la décomposition du temps oratoire, celui des discours, des dissertations et de la dialectique; – car le mythe du développement est un protocole, et une analogie d’avocat. Une sonate n’a pas de «sens». Une fugue n’est pas raisonnement. Un thème n’est pas la majeure d’une déduction; et l’on ne parle ici de syllogisme que par manière de dire. Une «pensée» musicale (si pensée il y a) ne «progresses» pas, c’est-à-dire: n’est pas plus avancée au milieu qu’au début. Plutôt que les moments successifs d’un plaidoyer ou d’une démonstration, nous vivons avec Debussy les épisodes et les événements décousus d’une histoire qui est rhapsodie de fait-divers... (...) Debussy ressemble en cela aux Slaves, qui restent rhapsodes jusque dans leurs symphonies: le *Quatuor en ré majeur* de Borodine avec son Notturmo, la deuxième Symphonie en si mineur, le Trio de Dvorak avec sa Doumka, et surtout la «Sonate» en si bémol mineur de Mili Balakirev avec sa Mazurka et son Intermezzo ne présentent-ils pas tout les symptômes de la rhapsodie? (...) Ce que Rimski-Korsakov appelle «opéra» n’est-il pas une succession discontinue de tableaux pittoresques? Il est vrai que les grandes sonates romantiques en seul mouvement de Liszt et de Liapounov montraient le chemin à l’esprit de liberté et d’Improptu... Alexandre Scriabine décore du nom de Sonate-fantaisie de vastes et capricieux poèmes aussi indifférents que, de nos jours, la *Sonate* de Bela-Bartok à la réexposition et au débat des sujets. (...) En vérité, et s’il n’écoutait jamais que son tempérament, Debussy écrirait plutôt des «suites» que des sonates: *Suite bergamasque*, *Petite suite*, suite *Pour le piano*... – ces albums qui sont en réalité des ballets consistent en pièces de genre faiblement charpentées et obéissent à la loi énumérative ou cumulative de la Variation plutôt qu’à l’ordre apodictique et discursif de la Sonate; c’est-à-dire qu’ils ne connaissent en fait d’unité, que celle de décor ou d’atmosphère, ignorant jusqu’au simple fil conducteur qui, sous le nom de «Promenade» retient soudés les tableaux successifs dont Moussorgski fit ses *Kartinki*.”, *D.M.*, pp. 40 - 43.

Este inconformista não se coloca na esteira classicista da *sonata* e dedicava o seu tempo a estudar modos de *bouleverser* as estruturas como se um sismo de rompante derrubasse a noção de um encaminhamento das obras.⁷¹⁸ O seu Impressionismo residiria no carácter *flou* e vago dos seus jogos harmónicos, muito subtis, onde a melodia começa a dispersar-se, pelo menos, em comparação com as regras da harmonia clássica que se ensinava na escola. Os cânones tradicionais, as repetições e as cadências rítmicas são, de uma vez por todas, alterados para sempre. A música não necessita de respeitar a ordem do discurso, adaptando-se a noções de sintaxe e de semântica, declara Enrico Fubini, “*Debussy destruiu definitivamente o vínculo que tinha unido, durante três séculos, a melodia e a harmonia, e deixou livre a melodia para navegar, no seu livre arbítrio, movida pelo sopro irregular dos ventos.*”⁷¹⁹ Acima de qualquer arte, a composição deve procurar superar-se, gravitar acima da própria poesia, ser mais subtil e sublime, ou seja, ser *mais misteriosa*: “*A música é o silêncio das palavras como a poesia é o silêncio da prosa.*”⁷²⁰ A mesma ideia da *rapsódia*, do *fragmento* e dos ‘*humoreske*’, o *Witz* dos românticos, abundava nas suas peças, e isso leva-o a trabalhar *préludes* e *suites* como vias para apreender, não tanto os “humores”, outrossim as “sensações”... Neste contexto, a sua postura não era assim tão distante do Romantismo e estava mesmo em sintonia com algumas peças de Chopin, sobretudo os *Prelúdios*, pelo seu carácter breve e efémero.

O “Prelúdio” debussysta não é, como o de Chopin ou Alexander Scriabin, o estado passageiro de um humor subjectivo, mas também não é o desabafo lamartiniano, tal como serviu de pretexto a um célebre poema sinfónico de Liszt: em primeiro lugar, quando Liszt tem alguma coisa a dizer, ele raramente fica pelo caminho; e se a admirável “Canzone” dos “Années de Pèlerinage” é, por concisão, um verdadeiro “Prelúdio”, a “Tarantelle” que se lhe segue é completamente contrária a uma “Sérénade interrompue”! Basta comparar o

⁷¹⁸ Linda Cummins, “Of particular importance are parallels in Debussy’s music to musical fragmentation in the works of Schumann and Chopin. Following the model of Rosen and Daverio, comparisons with literary fragmentation are based in part on the substitution of the tonal system for a linear or serial concept of time. Topics covered include the mutilation of beginnings and endings and the analytical uncertainty they can present; the translation of the arabesque as digressive narrative structure to tonal harmony and the accompanying subversion of notions of Aristotelian beginning, middle, end; the continuing fascination with the sketch perceived as the result of immediate and unmediated inspiration; the use of quotation to pull the listener/reader out of the work itself, interrupting progression even as layers of meaning expand.”, *Debussy and the Fragment*, Amsterdam - New York, Ed. Rodopi, 2006, p. 20.

⁷¹⁹ *Op.Cit.*, Enrico Fubini, “Debussy destruyó definitivamente el vínculo que había unido durante tres siglos la melodía a la armonía, y dejó libre la melodía para navegar a su libre albedrío movida por el sopro irregular de los vientos.”, p. 152.

⁷²⁰ V.J., “La musique est le silence des paroles comme la poésie est le silence de la prose.”, *Q.P.I.*, p. 191.

entusiasmo pela desarticulação atmosférica da tarantelle da “Anacapri” em Debussy... (...) o prelúdio debussysta assemelha-se, antes de mais, ao «mimoliotnost» russo, enquanto a “impressão fugitiva” preserva sempre, na sua mesma instantaneidade, um carácter objectivo e relativamente impessoal. O Prelúdio nunca deixa de ser prelúdio (de prenunciar). Estas imagens típicas e pitorescas são como prefácios a um desenvolvimento que nunca se declara. O título “Azulejos” que Albeniz escolheu para uma das suas obras primas, e que designa esses mosaicos de faiança com que os mouros, os portugueses e os andaluzes revestem as paredes de suas casas, não será mais conveniente aos vinte e quatro Prelúdios?⁷²¹

Em 1894, o *Prélude d'après-midi d'un faune*, a partir de um poema de Mallarmé, causou estranheza devido à ausência de melodia, dado que ele sugeria um tema melódico “sem desenvolvimento”. O mesmo acontece com os *Nocturnes* compostos entre 1893 e 1899, tendo como inspiração as telas do pintor James Whistler; e com *La mer* e *Images* para orquestra, de 1909, que confirmavam uma concepção da música “estranha”, com melodias vagas sem contornos, e com harmonias desarticuladas. Debussy em contraste com os 24 Prelúdios “românticos” de Chopin, criou a sua interpretação dos 24 Prelúdios “impressionistas”, entre 1909 e 1913, organizados em 2 Cadernos, que introduzem títulos naturalistas: “*Le vent dans la plaine*”; “*Les collines d'Anacapri*”; “*Des pas sur la neige*”; “*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*”, etc. Perante a instantaneidade da vida, o modo de composição que Debussy encontra para atender ao *impressionismo* dos instantes, é a combinação musical tipo “*patchwork*”, das rapsódias, dos prelúdios, das suites, das dissonâncias, do *arabesque*... Uma técnica de “colagens” e de variação em “mosaicos”, uma espécie de improvisação de retalhos e fragmentos, que relembra os nossos azulejos portugueses pelo estilo mourisco dos desenhos. As cornucópias juntam-se de maneira a formarem figuras que se vão adicionando umas às outras delineando ondas sinuosas. A noção de movimento ondulatório, refere o musicólogo Edward Lockspeiser, é um sinal da influência da *Art*

⁷²¹ V.J., “Le «Prélude» debussyste n'est pas, comme celui de Chopin ou d'Alexandre Scriabine, l'état passager d'une humeur subjective, mais il n'est pas n'est pas davantage l'épanchement lamartinien tel qu'il servit de prétexte à un célèbre poème symphonique de Liszt: d'abord quand Liszt a quelque chose à dire, il s'arrête rarement en chemin; et si l'admirable *Canzone* des *Années de Pèlerinage* est par concision un véritable «Prélude», la *Tarantelle* qui lui fait suite est tout le contraire d'une *Sérénade interrompue*! Il n'est que d'en comparer la verve au décousu atmosphérique de la tarantelle d'Anacapri chez Debussy... (...) le prélude debussyste s'apparenterait plutôt à la «mimoliotnost» russe, en tant que l'«impression fugitive» garde toujours, dans son instantanéité même, un caractère objectif et relativement impersonnel. Le Prélude ne cesse de préluder. Ces images typiques et pittoresques sont autant de préfaces à un développement qui ne se déclare jamais. Le titre d' *Azulejos* qu'Albeniz avait choisi pour un de ses chefs-d'œuvre, et qui désigne ces carreaux de faïence coloriés dont les Maures, les Portugais et les Andalous tapissent les murs de leurs maisons, n'aurait-il pas encore mieux convenu aux vingt-quatre *Préludes*?”, *D.M.*, pp. 43 - 44.

Nouveau na música debussysta, que lhe imprime um sentido de “ornamentação”, que se visualiza no *arabesque* musical.⁷²² Jankélévitch descreve-o como uma “curva descontínua” que lhe vem da observação das formas na Natureza.⁷²³ Além da imagem dos azulejos, afirmava Jankélévitch, Debussy serve-se também da imagem da *catedral*, na sua missão de “depósito da sabedoria” através da acumulação de vários estilos ornamentados (frisos, retábulos, altares, santos), que são conjugados em harmonia. As catedrais são realidades inacabadas, constituídas por todos estes estilos que, em muitos casos, se vão sobrepondo de geração em geração. Não esqueçamos que a construção das catedrais remonta ao passado histórico de França, à época medieval, inspiradas nos escritos do místico Saint-Denis. Os pedreiros e artesãos esforçavam-se para fazer erguer um monumento que fosse um símbolo religioso de beleza e verticalidade para a transcendência. Essas obras louváveis de Arquitectura, Engenharia e Geometria eram uma manifestação nacionalista que tinha a finalidade de reforçar a identidade e individualização do país enquanto nação. Na belíssima passagem de Baudelaire, os “pilares vivos” da catedral, com o seu mundo de inter-relações enigmáticas, são o ponto de apoio do Simbolismo: “*A Natureza é um templo onde os vivos pilares / Deixam, por vezes, escapar palavras confusas; / O homem por aí passa, por entre florestas de símbolos / Que o observam com olhares familiares.*”⁷²⁴

No Primeiro Caderno de *Prelúdes*, encontramos a *Cathédrale engloutie* que, pelo seu título, parece evocar uma daquelas telas de Claude Monet relativas à *Cathédral de Rouen*, cuja imagem foi esboçada e colorida em inúmeros momentos, em dias e horas diferentes.

⁷²² *Op. Cit.*, Edward Lockspeiser, *Debussy, his life and mind*, p. 118.

⁷²³ V.J., “L’arabesque debussyste n’est certes pas une courbe continue, discursivement développée selon la loi interne du logos. Mais la discontinuité debussyste n’est pas non plus, comme chez Liszt, le décousu de l’humoresque coupée de volte-face et de grandes silences: elle lui est imposée par la nature, et non par la vie intérieure; par la mystérieuse multiprésence, et non par le lyrisme d’un pathos subjectif.”, *D.M.*, p.70.

⁷²⁴ Charles Baudelaire, “*La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*”, “Correspondances”, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1975.

Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optámos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

A Natureza é um templo onde os vivos pilares / Deixam, por vezes, escapar palavras confusas;/ O homem por aí passa, por entre florestas de símbolos / Que o observam com olhares familiares./ Como os longos ecos que, de longe, se confundem/ Numa tenebrosa e profunda unidade / Vasta como a noite e como a claridade,/ Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.”



Claude Monet, *Cathédral de Rouen*, 1892-94.

Na partitura, logo no princípio da peça, ouvimos um som remanescente do órgão medieval numa harmonia delicada... Os sons dos sinos reverberam como se uma melodia se propagasse do interior do oceano até a superfície das águas. O som longínquo, vindo não sei de onde, nem sei porquê... A indicação “*Doux et fluide*” marca o andamento com a tal liberdade rítmica característica de Debussy e estabelece também a dimensão *aquática*, associada a um movimento ondulatório com uma vibração especial, porque o som debaixo de água é difundido de um modo diferente e comporta-se de outra maneira em comparação com o ar. Debussy prepara-nos para uma outra noção de “acústica” de *infra-sons*, que implicam um discernimento auditivo superior e o desenvolvimento de uma *hiper-sensibilidade*.



Debussy, *La cathédrale engloutie*, 1910.

Contemplando a dimensão arquitectural das catedrais, Debussy vira-se para a Idade Média numa apreciação das baladas dos trovadores e das belas lendas e narrativas, como vemos em *Apparition*, *La Damselle Éluë* e *Chansons* de Charles

d'Orlans e de François Villon. O castelo onde se desenrola o drama de *Péllas et Mélisande* faz alusão aos *vivants piliers*, às pedras, aos subterrâneos, às florestas e bosques e ao mundo feudal de conflitos e guerras. As muralhas do castelo ou a paz de um claustro dão a entender a busca de uma reclusão do sujeito, delineando um espaço próprio, onde poderá desfrutar do sentido meditativo da música. No entanto, o compositor não é movido pelos seus sentimentos ou pela expressão das emoções interiorizadas, prefere seduzir-nos com o prazer da sua decoração e ornamentação musical. A meditação aparece por entre o jogo de sobreposições de arabescos e justaposições de harmonias. Mais do que o período medieval, o que aqui está em causa é a apreciação do Rococó do século XVIII, que vemos em Gabriel Fauré e que tem continuidade em Debussy na sua referência à série das *Fêtes galantes*, *Suite bergamaque*, *Suite pour le piano* e a *Petite suite*, *Masques* e *L'Isle joyeuse*, as homenagens a Rameau e a Haydn, e ao *Placet futile* de Mallarmé, sem esquecer o libreto de *Masques et Bergamasques*.

Em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch intitula um dos capítulos “*Le charme bergamasque. Mélodie et harmonie*” a pensar certamente em Gabriel Fauré, mas também na *Suite Bergamasque*, publicada em 1903, que se refere a uma fase na vida de Debussy ainda mais simbolista do que impressionista. Composta em quatro andamentos, 1. *Prélude*, 2. *Menuet*, 3. *Clair de Lune* e 4. *Passepied*, parecia prestar homenagem aos cravistas franceses, apesar de não haver uma unidade tonal nas peças como ouvíamos nas *suites* francesas clássicas. O primeiro andamento 1. *Prélude* com a indicação de *moderato* e *tempo rubato*, era um tributo à elegância e à claridade do Barroco, uma época prestigiante para a música francesa, que o pianista admirava e que tinha aprendido de Couperin e de Rameau. O segundo andamento, 2. *Menuet* com a indicação de *andantino*, faz-nos recuar aos jardins barrocos e ao charme amoroso das danças e dos jogos de sedução entre os amantes. Lembra, por outro lado, o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de 1894. O terceiro andamento, 3. *Clair de Lune* com a indicação *andante très expressif*, ficou mais conhecido e já obteve diferentes versões, inclusive orquestral. No princípio, o música suave é marcada “*con sordina*”, o que demonstra a grande dependência de Debussy do uso do pedal para fazer esmaecer os sons fortes ou estridentes. Já no último, o quarto andamento *Passepied*, com a indicação *allegretto ma non troppo*, ele tenta imitar o espírito de um *pavane*.



Debussy, “Menuet”, *Suite Bergamasque*.



Debussy, “Passepied”, *Suite Bergamasque*.

A “Clair de lune” recria o poema *Promenade sentimentale*, que faz parte dos *Poèmes Saturniens* de Paul Verlaine. As suas doces palavras conquistaram os leitores, sobretudo as mulheres que se rendiam ao seu jeito sentimental e amoroso. No interior da sua alma, o poeta trilha o ‘espaço’ da sua memória, da mesma maneira que passeia pela floresta. E nesse seu passeio solitário, ele suspira de tristeza, saudoso dos tempos que já lá vão e dos amores que ficaram pelo caminho. A sua voz lamenta a ausência de um fantasma falecido, chora as recordações imaginárias que mais parecem névoas sem consistência. A todo o custo, ele tenta restaurar um vazio que o atormenta e utiliza a *paisagem* como sua confidente, encontra sinais na natureza com os quais identifica o seu estado de espírito que, no decorrer do poema, vai se tornando cada vez mais vago, impalpável e até delirante. A impressão da floresta começa a ser alucinatória, visionária

e, por causa desse afastamento da realidade, sucessivamente sentimos a transição do *realismo* para o *impressionismo*, depois para o *simbolismo* e, por último, para um *surrealismo* que corta com a lógica e com a coerência das coisas. A caminhada sentimental pelo meio das árvores, dos juncos que flutuam numa lagoa, a sensação da brisa do ar, configuram uma imagem harmoniosa do mundo que se altera até ao final mais sinistro do poema.

| | |
|---|--|
| <i>Le couchant dardait ses rayons suprêmes</i> | <i>Et pleurant avec la voix des sarcelles</i> |
| <i>Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;</i> | <i>Qui se rappelaient en battant des ailes</i> |
| <i>Les grands nénuphars entre les roseaux</i> | <i>Parmi la saulaie où j'errais tout seul</i> |
| <i>Tristement luisaient sur les calmes eaux.</i> | <i>Promenant ma plaie ; et l'épais linceul</i> |
| <i>Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie</i> | <i>Des ténèbres vint noyer les suprêmes</i> |
| <i>Au long de l'étang, parmi la saulaie</i> | <i>Rayons du couchant dans ses ondes blêmes</i> |
| <i>Où la brume vague évoquait un grand</i> | <i>Et les nénuphars, parmi les roseaux,</i> |
| <i>Fantôme laiteux se désespérant</i> | <i>Les grands nénuphars sur les calmes eaux.</i> |

725

Jankéléitch explica-nos que uma das grandes alterações de Debussy, no contexto musical, é que ele nos introduz no *Silêncio* da música que, a pouco e pouco, nos aparece como uma “*sinfonia de murmúrios*”, de *micro-sons* e *infra-sons* que habitam os instantes.⁷²⁶ A *durée* bergsoniana está interrompida, nas criações debussystas, por uma descontinuidade de *sons e silêncios*, pausas e soluços da alma, momentos

⁷²⁵ Paul Verlaine, “Promenade sentimentale”, *Poèmes saturniens / paysages tristes III, One Hundred and One Poems by Paul Verlaine*, University of Chicago Press, 2008.

Por questões de “musicalidade” da própria poesia e da língua francesa, optámos por manter em corpo de texto a versão original e mantemos em nota de rodapé a tradução nossa.

| | |
|---|---|
| <i>O Sol dardejava os supremos raios</i> | <i>Com a voz das cercetas, desesperado;</i> |
| <i>E o vento embalava os nenúfares baços;</i> | <i>Elas gritavam, agitando as asas</i> |
| <i>Grandes nenúfares entre os roseirais</i> | <i>Entre os salgueirais por onde eu errava</i> |
| <i>Brilhavam tristemente em águas calmas.</i> | <i>Com a minha chaga; e a espessa mortalha</i> |
| <i>Vagueava só, passeando a minha chaga</i> | <i>Das trevas afogou os supremos raios</i> |
| <i>Ao longo do charco, entre o salgueiral</i> | <i>Do poente nas suas baças vagas</i> |
| <i>Onde a bruma vaga evocava um grande</i> | <i>E os nenúfares, entre os roseirais,</i> |
| <i>Fantasma leitoso, que ia chorando</i> | <i>Grandes nenúfares sobre as águas calmas.</i> |

⁷²⁶ David Toop, “Laconic tendencies, reticence, and the pianissimo are like silences within silence. In effet, brachyology - brevity, concision of diction - is a form of silence in the music of Mompou and Satie. The pièce brève is a silence not in that it emerges from silence, but indirectly, in that it expresses a desire to retighten the grip, a will to concentration. Concision harbours the wish to disturb silence as little as possible. (...) This is the complexity of silence, a perpetual evasion of fixity, a constant play of contradiction expressed through shades of difference in every medium, every scene of life.”, *Sinister resonance: The mediumship of the listener*, Continuum International U.K., Publishing Group, 2010, p. 214.

contemplativos onde se dá o *kairos*. Segundo o termo russo *mimolyotnost*, a “*image-flux*” do correrio da vida, mantém-se num *devir* desconcertante e não há tempo para o intimismo dramático que os compositores românticos se dedicavam a exaltar. No século XIX, a música estava dominada por Chopin e pelos grandes “poetas do piano” que viviam mais a dimensão amorosa *patética* da vida, do que o *instante* propriamente dito. Com os impressionistas e, a partir do século XX, o aprofundamento da alma faz-se pela dimensão da *passagem* e da *nostalgia* que caminha para os silêncios intra-musicais, com uma maior simplificação e depuração dos sons. Para Debussy, o tempo não é uma abertura para a esperança no futuro, exala o *charme* das coisas inexprimíveis, da transição das “estações do ano”, do lamento dos anos que ficaram para trás. Centra-se no presente, esse momento em torno do qual tudo se realiza no seu poder actual. A nostalgia gira à volta do “presente”, pela saudade do “presente” *que se foi perdendo*, o sentimento do irreversível, daquilo que desapareceu e que jamais se recupera...⁷²⁷ Se notarmos, na partitura, surgem as indicações de *pianíssimo* e *perdendosi* para nos mostrar o tempo *esfumado* que se vai dispersando...

*Cada “imagem” debussysta é como uma vista instantânea e estática sobre a “presença total”. Cada uma delas imobiliza, por assim dizer, um minuto da vida universal das coisas, um pedaço da história do mundo, e fixa essa secção vertical no seu “aeternum Nunc”, ou seja, fora de todo o devir, sem relação, sem relação com o antes e o depois. Como Claude Monet, Debussy tenta fixar a aparência evasiva, e também ilusória como o véu de Maya. Convém ainda ser mais preciso. A pintura clássica desliga a vida do seu instante mais característico, o mais simbólico e o mais patético dessa tensão. Esta culminação trágica, no teatro, intitula-se de crise. Aí as cenas exemplares e os gestos mais solenes eternizados no seu maior valor de generalidade. E, em Debussy, ao contrário, estes acontecimentos memoráveis ou históricos se intitulam: “reflets dans l’eau”, “brouillards”, “la neige danse”... Mais nada senão os ‘faits-divers’ mais fugitivos, os mais fúteis e os maus humildes. A vida assim surpreendida na sua fragrância instantânea, na singularidade dos seus minutos concretos e familiares. Se queremos adicioná-la a uma filosofia, esta senda do divino instante, diríamos que aqui o “impressionismo” não é tanto bergsoniano, mas epicurista.*⁷²⁸

⁷²⁷ V.J., “Debussy, comme Verlaine et comme Proust, ne connaît en fait de souvenir que déjà-vu instantané, qui est éblouissement d’un millionième de seconde; le passéisme s’effile en présentisme; où il y a avait récapitulation du devenir, il n’y a plus que la reconnaissance d’une qualité sensible et la pulvérisation des singularités ponctuelles. C’en est finim de la durée intensive, le passé lui-même n’étant qu’une déchirure délicate dans l’immobilité du présent et un soupirail dans l’oubli; c’en est fini de toute évolution, le souvenir n’étant qu’un feu follet insaisissable et un revenant fugace en pleine actualité. ”, *D.M.*, p. 33.

⁷²⁸ V.J., “Chaque «image» debussyste est comme une vue instantanée et statique sur la «présence totale»;

Durante o Romantismo musical, a apreciação do neoplatonismo fá-lo conceber o tempo na sua ciclicidade e, nesta visão circular, a nostalgia é aliviada pela ideia de *retorno (nostos)*.⁷²⁹ Como não se pode retornar ao passado, o único modo de acalmarmos a saudade é torná-la presente pelas recordações, mas os românticos acreditavam ainda que a alma enquanto princípio imortal, haveria de regressar ao Além celeste, depois de ter cumprido o seu destino terreno (segundo a descrição da ascese plotiniana). No entanto, a nostalgia e a questão do retorno vão conduzir-nos a uma inevitável *decepção*, já que ninguém conseguirá encontrar aquilo que tanto procura. E, neste aspecto, Debussy partilha com os românticos a *dor de alma* e a *melancolia* do homem que se sente *só* e constata a sua fraqueza perante a precaridade e a finitude.⁷³⁰ É o que ele exprime musicalmente como *ritardando* na partitura – o tempo nostálgico daquilo que já foi e não regressa, mas que nos prende e que nos retém ao passado nessa recordação estagnada. Jankélévitch diagnostica-lhe uma *neurastenia literária* na linha de Verlaine, de Proust e de Edgar Allan-Poe, a tal ponto que o nosso autor evidencia nas obras de Debussy três temas obsessivos, que estruturam as suas composições, chamá-los *mistérios da angústia*, *mistérios da volúpia* e *mistérios da morte*. A atracção exercida por Poe, pelo menos nos escritos de Debussy, deram-nos a conhecer a sua intenção de captar o mundo obscuro e o teor psicológico do texto *The Fall of the house of Usher*, um projecto, porém, inacabado.⁷³¹

chacune immobilise pour ainsi dire une minute de la vie universelle des choses, une tranche de l'histoire du monde, et elle fixe cette coupe verticale en son *aeternum Nunc*, c'est-à-dire hors de tout devenir, sans relation, sans relation à l'avant et l'après. Comme Claude Monet, Debussy essaye de fixer l'apparence insaisissable, et aussi illusoire que le voile de Maïa. Encore convient-il de préciser. La peinture classique arrête la vie à l'instant le plus caractéristique, le plus symbolique et le plus pathétique de sa tension. Cette culmination tragique s'appelle, au théâtre, la crise. De là les scènes exemplaires et les gestes solennels éternisés dans leur plus grande valeur de généralité. Et chez Debussy au contraire, ces événements mémorables ou historiques s'appellent: reflets dans l'eau, brouillards, la neige danse... Rien que les faits-divers les plus fugitifs, les plus futiles et les plus humbles; la vie est ici surprise dans sa fragrance instantanée, dans la singularité de ses minutes concrètes et familières. S'il fallait rattacher à une philosophie cette quête du divin instant, on dirait que l'«impressionniste» ici n'est pas tant bergsonien qu'épicurien.”, *D.M.*, p. 32.

⁷²⁹ V.J., “Le retour est le médicament de la nostalgie”, *I.N.*, p. 341.

⁷³⁰ V.J., “(...) le désespoir debussyste a quelque chose de statique et d'inconsolable. On dira qu'il y avait dans tout ce pessimisme une bonne part de neurasthénie littéraire et qu'on en retrouve le pathos mélancolique chez Duparc et Chausson non moins que chez Jules Laforgue et les lecteurs de Schopenhauer.”, *D.M.*, p. 21.

⁷³¹ José Carlos Carvalho & Denis Badia, “Jankélévitch afirma que após os estudos de Lockspeiser e Jaroscinski, temos em Debussy um Simbolismo, não Impressionismo. Sobretudo, dada a atracção exercida por Poe – Debussy nos legou rascunhos e alguns manuscritos de um trabalho inacabado que pretendia poética e musicalmente captar o teor psicológico de *The fall of the house of Usher*, de Poe –, a melancolia do fanado e o fascínio das profundezas tornam perfeitamente aplicáveis, em Debussy, as páginas que Bachelard escreveu sobre a *queda imaginária* e o *complexo de abismo* em Poe. (...) Trata-se inequivocamente do universo da angústia presentificado nessa *nictomorfia* e *catamorfia* durandianas.”, *Ritmos do Imaginário* (Danielle Perin Rocha Pitta Ed.), UFPE, Editora Universitária, 2005, p. 36.

Mesmo na tradição homérica, Jankélévitch reconhece que o regresso do Ulisses à sua terra natal é marcado pela fracasso. *O que lhe fica do que passou* senão a melancolia e a decepção? Ulisses estava convencido que, quando retornasse à sua terra, iria encontrar tudo o que tinha deixado, tal e qual como no momento em que partiu. Todavia, decepçiona-se quando percebe que toda a vida se alterou e o lar não é mais igual. Sente-se atraído pelos seus sonhos nostálgicos... A Ítaca, que Ulisses conheceu outrora, habita somente nas suas recordações, e essas lembranças nunca mais terão lugar na realidade. O “retorno” que deveria ser brindado pela alegria do “encontro” vai provocar uma mágoa pelo “desencontro”. Portanto, o herói-viajante que procura a sua identidade, a juventude perdida, que busca o fundo da sua alma, jamais irá encontrar o seu objecto de desejo. A nostalgia confirma a “decepção” pela perda do objecto amado, ao tomar consciência da impossibilidade de se poder recuperar esse objecto.⁷³² Assim surge a questão do *irreversível* como característica do sentimento nostálgico, aliás nem é bem uma característica, *o tempo é, em si mesmo*, (na sua essência) *irreversibilidade*. Ora, no Impressionismo, não se busca mais a vida futura do *Além* ou sequer se retrocede a um passado de memórias arruinadas. A beleza está justamente nesse “pequenino instante” de que falavam os epicuristas, que *quase* agarramos entre as mãos... *Aproveitar a vida! Aproveitar o momento!* é a máxima do presentismo que vive do “impressionismo” das sensações que não atraçoam o sujeito. A natureza imediata e viva acontece a cada momento, preenche a nossa alma, embora não a possamos fixar ou cristalizar.⁷³³

⁷³² V.J., “S’il était agi d’un simple voyage dans l’espace, Ulysse n’aurait pas déçu ; l’irréversible, ce n’est pas que l’exilé ait quitté la terre natale : l’irréversible, c’est que l’exilé ait quitté cette terre natale il y vingt ans. L’exilé voudrait retrouver non seulement le lieu natal, mais le jeune homme qu’il était lui-même autrefois quand il l’habitait. (...) Ulysse retrouvera donc son Ithaque, et il la retrouvera là même où il l’avait laissée – car elle n’a pas changé de place entretemps; mais l’Ulysse qu’il était jadis quand il a quitté son île, il ne le retrouvera pas : cet Ulysse-là est mort et jamais disparu ; Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve un autre Pénélope... Et Ithaque aussi est une autre île, à la même place, mais non pas à la même date ; c’est une patrie d’un autre temps. (...) L’exilé courait à la recherche de lui-même, à la poursuite de sa propre image et de sa propre jeunesse, et il ne se retrouve pas.”, *I.N.*, p. 370.

⁷³³ V.J., “Nous oserons dire, au risque de retomber dans les abstractions professorales, qu’on trouve chez Debussy tous les éléments d’une phénoménologie de l’immédiat. Toutefois, cet immédiat nous paraît plus statique que vraiment temporel: cet immédiat est l’immédiat de la minute suspendue et de l’instant immobile (...). C’est la succession des discontinuités infinitésimales qui forme la continuité. C’est ainsi que Mouvement (du premier cahier d’*Images* pour piano) est un tournoiement sur place: le mouvement de ce mouvement ne va nulle part, ne relie pas un point à un autre, mais il est éternel comme le vent dans la plaine. Et ainsi il se passe toujours quelque chose dans cette musique, et il ne s’y passe absolument rien – ce qui paradoxalement revient au même! Rien n’arrive dans l’éternel dialogue du vent et de la mer, dans l’immobile tournoiement des sons et des parfums au crépuscule; pas d’événement, pas de progrès temporel. Seulement des flaques de durée assez semblables aux eaux stagnantes et dormantes qui sommeillent dans le miroir des étangs.”, Préface, Stefan Jarocinsky, *Debussy – impressionisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 14.

A obra de Debussy vive a beleza do instante sob o efeito fantástico do sonho e da quimera... Deixa-se encantar pelos cânticos melódiosos da *Mélusine* como tinha acontecido na música de Rimsky-Korsakov. Em vez de considerá-la como um sinal de perigo ou de morte iminente, *Sadko* (o *Ulisses* russo) escuta-a e sente que a *magia da sua música*⁷³⁴ pode ensinar-lhe algo sobre a existência humana que precisa de passar por estes mares bravios, pela aventura, pelo sentido da ultrapassagem dos perigos. Afinal como é que o herói poderia provar a sua coragem e astúcia se não estivesse perante circunstâncias que o desafiassem? A *voz da sereia* traz consigo um outro tipo de conhecimento e uma nova sabedoria. O *eterno-feminino* que, nas composições de Fauré, concretizava-se nas figuras de *Ève* e *Pénélope*, em Debussy, concretiza-se pela *Mélusine*, *Mélimande*, *La Demoiselle Élue*... Senhoritas delicadas, fantasmáticas, suaves como nuvens quase rarefeitas, quase invisíveis... O mundo feminino das ninfas sedutoras impõe-se perante o patriarcalismo do tempo escatológico e messiânico da tradição judaico-cristã.

Em Nietzsche, Baudelaire e Mallarmé, nas pinturas de vários artistas da *escola pré-rafaelita*, nas imagens abaixo, John William Waterhouse, Giulio Aristide Sartorio, Dante Gabriel Rossetti, o imaginário marítimo das sereias e ninfas é um símbolo do “poder da música”. Esses seres conquistam os homens através da persuasão da sua voz cativante que os enfeitiça apelando às fantasias.⁷³⁵ Ao mesmo tempo que a sonoridade os distrai do seu caminho, os murmúrios distantes prendem a sua atenção e obrigam o herói a concentrar-se no seu rasto quase sumido no silêncio. A *dissonância*, nas peças de Debussy, alude a esta melodia imperfeita e estranha, que mal se ouve, vinda lá do fundo do horizonte.⁷³⁶ Por conseguinte, na filosofia de Jankélévitch, a nostalgia, a saudade, a voz da sereia, as dissonâncias e os infra-sons são sinónimos dessa atmosfera invisível e misteriosa, que apenas se deixa apreender, se nos rendermos e aceitarmos o

⁷³⁴ V.J., “Voilà ce que nous dit la voix enivrante des *Sirènes*; l’incantation hypnotique nous induit en extase et en sommeil. Enchanteresses et endormeuses à la fois, les femmes-poissons chantent leur chant persuasif: ces trois neuvièmes de dominante parallèles, avec le triolet qui les relie, représentent littéralement le sortilège, «carmen», le piège captivant auquel Debussy, moins raisonnable qu’Ulysse, ne cherche plus à se rendre sord.”, *D.M.*, p. 52.

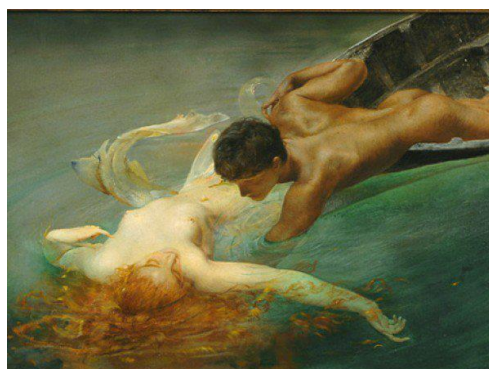
⁷³⁵ Daniel Melnick, “We repeatedly encounter the Sirens’ song as an image for music’s power – in Baudelaire, in Nietzsche, in Mallarmé, and also in Maurice Blanchot, pivotally because Blanchot’s late modern conception in “The Sirens’ Song” and elsewhere helps to clarify the uses of the sea and music as joint metaphorical construct, finally as modernist aesthetic. In discussing the archetypal encounter of Ulysses and the Sirens, Blanchot shows how Sirens’ call obscurely permeates Ulysses’s sense of ordered, ordinary reality, the Sirens’ song arising imperfectly into hearing, a lure musicality, a wavering nothingness, a hypnotic fiction.”, *Fullness of Dissonance: Modern Fiction and the Aesthetics of Music*, Fairleigh Dickinson University Press, 1994, p. 34.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 35.

seu poder. Do ponto de vista mitológico, as sereias foram constantemente interpretadas como um mau presságio na senda do herói. No *mito de Hylas*, as *Naiades* que habitam os pequenos cursos das águas, incitam um belo e radioso homem a conviver com elas. Sem ter a noção do perigo, inebriado pela beleza dos seus corpos, ele precipita-se e cai no lago, morre afogado nos braços das mulheres apaixonadas, loucas por agarrá-lo na fúria do desejo. As ninfas serviam de intermediárias entre os deuses e os homens, estavam presentes no cortejo de Dioniso e viviam na companhia de Zeus e de Hera. É no movimento espontâneo das águas dos rios e lagos que se podiam observar claramente os poderes sobrenaturais dos deuses, daí que o papel das sereias não seja assim tão negativo como, à primeira vista, nos poderia parecer. As águas “afogam” para dar vida, uma vida renascida e purificada.⁷³⁷



Dante Gabriel Rossetti
The Blessed Damsel, 1875.



Giulio Aristide Sartorio
A Sereia, 1893.



John William Waterhouse, *Hylas e as Ninfas*, 1896.

⁷³⁷ Raíssa Cavalcanti, “Dizem que as ninfas são belas! Em qualquer descrição mítica sobre as ninfas, esta é uma característica geralmente ressaltada. As ninfas representam o feminino na qualidade de leveza, receptividade, leveza, fluidez e evanescência. A beleza é o equivalente simbólico da perfeição divina. Ser belo, no sentido mítico, tem o mesmo significado de ser perfeito. A beleza é um atributo que pertence a Deus e às divindades. As ninfas são, portanto, seres que participam da beleza no seu aspecto feminino.”, *Mitos Da Água – As imagens da alma no seu caminho evolutivo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1997, p. 176.

Este chamamento feminino, na época medieval, parecia reunir o Paganismo com o Cristianismo através da misteriosa “Dama do Lago”, que consta da antiga mitologia celta, onde se prestava um grande culto às divindades aquáticas. Nas histórias do *Rei Artur* em busca da espada *Excalibur*, surge a personagem *Viviane* ou *Nimue*, que auxiliava e penalizava os heróis conforme desejava, de acordo com o seu critério do bem e do mal. A mulher tinha virtudes e vícios como os seres mortais, e a sua responsabilidade era proteger um “segredo” que só seria partilhado com um Rei e um *iniciado* que pudesse dar continuidade à tradição mágica. Pela mulher, se fazia a ligação vertical entre os deuses e os homens, o alto e o baixo, o Céu e a Terra, no sentido de uma *hierofania*. A ninfa aguarda o herói como uma “eterna apaixonada”, a “eterna noiva” que conjuga alquimicamente os “opostos” do divino e do humano. A atracção pelo feminino deve ultrapassar o carácter profano que apenas contempla a beleza física e os prazeres sensíveis. A procura do Belo é uma virtude heróica de perfeição espiritual, logo, o amor pela Sereia exprime um desejo profundo de auto-superação e de transcendência.

Jankélévitch apresenta-nos a arte musical muito para além da “excitação sensorial” que contribuiria para perturbar a alma e desviá-la do que seria o “caminho do bem”. A música sob o signo de Orfeu, deleita os sentidos, apazigua as feras e adoça os temperamentos mais selvagens, até as vozes das sereias podem ter um efeito benéfico para o ouvinte se forem tomadas neste sentido terapêutico de encontrar o caminho da “voz interior” escondida dentro de nós próprios.

*As Sereiras marinhas, inimigas das Musas, não têm outro objectivo senão desviar, desencaminhar e retardar a odisseia de Ulisses: noutros termos, elas fazem descarrilar a dialéctica do recto itinerário que leva o nosso espírito ao dever e à verdade. É assim que os cânticos cativantes da pérfida Tâmará, em Michel Lermontov, conduzem o viajante à morte. Para não se ser seduzido, que poderemos fazer senão permanecermos surdos a toda a melodia e suprimir, com a tentação, a sensação em si própria? Com efeito, os músicos que deixam cantar as Roussalki e as sereias do nada, Debussy por exemplo, ou Balakirev, ou Rimsky-Korsakov, fazem-nos compreender, antes de mais, a voz de Orfeu: pois a verdadeira música humaniza e civiliza. A música não é somente um excitante, cativante e capcioso, para subjugar sem violência, para capturar cativando, ela é ainda uma doçura que adoça: doce em si mesma, torna mais doces aqueles que a escutam, porque em cada um de nós, pacifica os monstros do instinto e doma as feras da paixão.*⁷³⁸

⁷³⁸ V.J., “Les Sirènes marines, ennemies des Muses, n’ont d’autre but que de dévier, dérouter, retarder

Se ouvirmos Rimsky-Korsakov comparando-o com Debussy, o francês é o músico das “águas paradas”, dos pântanos, dos charcos e dos lagos, da água circunscrita num espaço limitado que não se agita como, no russo, a água do mar galgando as praias e as rochas que é a imagem da “odisseia” de *Sadko*.⁷³⁹ *De l’aube à midi sur la mer*, *Dialogue du vent et de la mer* e *Jeux de vagues* são obras marítimas da nostalgia do homem que contempla a grandiosidade e a vastidão do oceano. Contudo, a simbologia que se adequa melhor às composições debussystas é a imagem da “lagoa” que aparecia já nas óperas de Korsakov, onde podemos ver reflectida a nossa imagem e podemos meditar sobre nós próprios nessa ambivalência do espelho *simbolista*.⁷⁴⁰ Essa paragem para a reflexão, no espelho, opõe-se justamente à acção e ao movimento, e enfraquece quem contempla essas *miragens* da passagem da vida. O homem que se deixa conduzir em direcção à *ninfa*, adquire uma certa feminilidade e deixa-se debilitar numa postura passiva, não-reactiva. Dá-se a *despersonalização impressionista* do ego que se dissolve como a imagem na água tremelicando, ondulada e hesitante, nos seus movimentos confusos. Carl Gustav Jung, no texto *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, descreve o símbolo da *água parada* na sua relação com o *espelho*.

§33, *O caminho da alma, tal como Sophia atrás de Bythos, que procura o Pai perdido, leva então à água, a esse espelho escuro, que repousa no seu fundo. Quem escolheu sempre o estado de pobreza espiritual, a verdadeira herança de um protestantismo vivido até às últimas consequências, escolhido por si, alcança o caminho da alma que conduz à água. Esta água não é aqui uma expressão metafórica, mas um símbolo vivo para psique obscura.*

§35, *O sonhador desce às suas próprias profundezas, e o caminho leva-o à água misteriosa.*

§37, *O caminho da água, que segue sempre para baixo, deve certamente ser seguido, se*

l’odyssée d’Ulysse: en d’autres termes elles font dérailler la dialectique du droit itinéraire qui ramène notre esprit au devoir et à la vérité. C’est ainsi que les chants captivants de la perfide Tamara, chez Michel Lermontov, conduisent le voyageur à la mort. Pour n’être pas séduit, que peut-on faire sinon se rendre sourd à toute mélodie et supprimer, avec la tentation, la sensation elle-même? En fait les musiciens qui laissent chanter les Roussalki et les sirènes du néant, Debussy par exemple, ou Balakirev, ou Rimski-Korsakov, nous font plutôt entendre la voix d’Orphée: car la vraie musique humanise et civilise. La musique n’est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjugué sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit: douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l’écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l’instinct et apprivoise les fauves de la passion.”, *M.I.*, pp. 9 - 10.

⁷³⁹ V.J., “Debussy, lui, fut le poète de l’eau morte, celle où Narcisse contemple son image; il guette les «reflets dans l’eau», les flaques de lumière mordorée qui dorment sur les mares et, comme Tristan Lhermite, «les songes de l’eau qui sommeille».”, *D.M.*, pp. 47 - 48.

⁷⁴⁰ V.J., “A l’intérieur de leurs paysages pittoresques et grouillants les opéras de Rimski-Korsakov aiment à circonscrire un lac, c’est-à-dire une zone de solitude et de silence: car le lac, qui est lui-même clôture et *hortus conclusus*, le lac, île silencieuse, déblaye un espace muet au cœur du tintamarre, comme l’île sonore s’isole dans l’immensité du silence.”, *M.I.*, p. 168.

quisermos retirar, mais uma vez, o tesouro, a preciosa herança do Pai. No hino gnóstico da alma, é o Filho que será enviado pelos pais para encontrar a pérola, que se perdera da coroa real do Pai. Ela repousa num fundo profundo, guardado por um dragão, na terra dos egípcios, o mundo da luxúria da carne e da embriaguez, das suas riquezas físicas e espirituais. O filho e herdeiro parte para recuperar a jóia, e esquece-se de si mesmo e da sua tarefa na orgia do mundo luxuriante dos egípcios, até que uma carta do Pai lhe relembra do que é o seu dever. Ele põe-se a caminho da água e mergulha na profundidade sombria da fonte, onde ele encontra a pérola, para finalmente trazê-la à mais alta divindade.

§43, *Quem olha o espelho da água vê, porém, primeiro a sua própria imagem. Quem vai ao encontro de si mesmo, arrisca-se ao encontro consigo mesmo. O espelho não é lisonjeiro, ele exhibe o verdadeiro de quem olha para dentro dele, ou seja, esse rosto que nunca mostramos ao mundo, porque é através da 'persona', a máscara do actor, que o escondemos. Mas o espelho vai além, por detrás da máscara, e mostra o verdadeiro rosto.*⁷⁴¹



*Gravura japonesa do
Espólio de Claude Monet.*



Edmond François Aman-Jean
O espelho no vaso, 1895.

⁷⁴¹ Carl G. Jung, “§33, Der Weg der Seele, die, wie Sophia den Bythos, verlorenen Vater sucht, führt darum zum Wasser, zu jenem dunkeln Spiegel, der in ihrem Grunde ruht. Wer immer den Stand der geistlichen Armut, das wahre Erbe eines konsequent zu Ende gelebten Protestantismus, für sich erkoren hat, gelangt auf den Weg der Seele, der zum Wasser führt. Dieses Wasser nun ist kein metaphorisches Gerede, sondern lebendiges Symbol für die dunkle Psyche. (...) §35, Der Träumer steigt in seine eigene Tiefe hinunter, und der Weg führt ihn zum geheimnisvollen Wasser. (...) §37, Der Weg des Wassers, der immer nach unten geht, muß man wohl gehen, wenn man den Schatz, das kostbare Erbe der Vaters, wieder heben will. Im gnostischen Hymnus der Seele wird der Sohn, von den Eltern ausgesandt, um die Perle zu suchen, die aus der Krone des königlichen Vaters verloren ging. Sie ruht im Grunde eines tiefen, von einem Drachen bewachten Brunnens im Lande der Ägypter, der fleischeslüsternen und trunkenen Welt der Reichtümer physischer und geistiger Natur. Der Sohn und Erbe zieht aus, um das Juwel zu holen, und vergißt sich selbst und seine Aufgabe in der Orgie ägyptischer Weltlust, bis ein Brief des Vaters ihn daran erinnert, was seine Pflicht ist. Er macht sich auf zum Wasser und taucht in die dunkle Tiefe des Brunnens, wo er am Grunde die Perle findet, um sie schließlich der höchsten Gottheit darzubringen. (...) §43, Wer in den Spiegel des Wassers blickt, sieht allerdings zunächst sein eigenes Bild. Wer zu sich selber geht, riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, das wir der Welt nie Zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers, verhüllen. Der Spiegel aber liegt hinter der Maske und zeigt das wahre Gesicht.”, *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Gesammelte Werke, Düsseldorf, Walter-Verlag, 1995.

Acerca do *hino gnóstico da alma* mencionado por Jung, a mesma ideia persistia já em todo o pensamento de Plotino, no seu apelo ao *nostos*, que ilustra o trajeto do herói que quer voltar para junto do “Pai”. Esta viagem de regresso não implica um roteiro com vários destinos a visitar, como Ulisses que viajou de terra em terra. Essa topologia existe somente em sentido figurado, pois basta fechar os olhos e viajarmos no nosso interior, procurar uma visão interior, que dispensa a visão sensível. Todas as pessoas possuem essa outra capacidade de ver, mas apenas uma minoria faz uso dessa clarividência.⁷⁴² *Sophia* procurava *Bythos* (*Bυθός*) que significa a “profundidade” e, dessa maneira, remete-nos para outro mito, a história de *Narciso* que contempla as profundezas de um lago. A superfície espelhada da água imóvel, à semelhança de um pequeno poço, alude à vida interior fecunda que representa o conhecimento e a verdade escondidos no espaço recôndito mais íntimo do homem. As águas estagnadas, em certa medida, parecem atribuir uma conotação negativa à profundidade, lá no fundo, vê-se o misterioso do abismo do inferno, onde os segredos estão dissimulados e a verdade é desconhecida.⁷⁴³ Importa ressaltar que na ópera de Debussy, no Primeiro Acto, *Méllisande* estava sentada numa fonte e é nessa mesma fonte, no tal fundo escuro, que vem a perder o seu anel de casamento. Como fez notar a musicóloga Paula Gomes Ribeiro, nesse simbolismo há várias conotações atribuídas à água, negativas e positivas, durante a encenação da peça. As “águas profundas” para lá do abismo infernal, podem até ser um sinal da intensidade passional do amor secreto, portanto, escondido no fundo, que era vivido ilegalmente pelo casal. As profundezas são a imagem de Pélleas, o verdadeiro amor ‘profundo’ de Méllisande. A “água superficial” torna-se a imagem do casamento insípido com Golaud. Sob todas as formas, a água revigora e alimenta a vida das personagens e o andamento da ópera e, no fim de contas, as águas representam a dissolução do indivíduo na morte.⁷⁴⁴

⁷⁴² Plotino, *Enn* I-VI-8.

⁷⁴³ *Op.Cit.*, Carlos Couto Sequeira Costa, “O Imago (que transforma o *traço mortífero* da obra, veja-se Holbein ou a *fera e a negra atmosfera* de Frenhofer) é esse dispositivo de visibilidade assombrada, fantasmaticizada pela ideia de uma imagem: Narciso e o precipício, Eurídice e a ‘outra noite’ (Blanchot), as atmosferas espectrais de Richter, Ravel e o *Gaspard* ou a série magritteana da Condição Humana, Dreyer e *Ordet*, Bresson ou as telas brancas, vidros e poeiras do contemporâneo C. Parmiggiani.”, *Vedutismo*, p. 61.

⁷⁴⁴ Paula Gomes Ribeiro, “Méllisande veut toucher l’eau, et ce sont ces cheveux qui la touchent, comme un courant qui s’établit entre deux mondes analogues, deux essences qui ne sont en effet qu’une et la même. Eaux profondes (Pélleas: *ne jouez pas ainsi au-dessus d’une eau si profonde*), maternelles, habitées de formes de vie invisibles. L’alliance entre Méllisande et Golaud (qui n’était qu’artificielle) se dilue pour toujours dans les eaux de cette fontaine, (l’anneau tombe à l’eau): *nous ne la retrouverons plus*, dit Méllisande avec certitude.”, *Le drame lyrique au début du XX e siècle*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 219.

O belo *Narciso*, famoso pela sua beleza, e que dá o seu nome à flor que nasceu através da sua morte simbólica, é um exemplo do processo de introspecção e a auto-reflexão que implicam uma “conversão” do sujeito, no sentido da uma *metanoia*: um desdobramento do indivíduo que, dividindo-se em dois, pode observar-se a partir do “duplo” que vê no *espelho*. Os quadros de Edmond François Aman-Jean, Frederic Frieseke e Richard Edward Emil Miller pintam-nos esta experiência da personagem debruçada e surpreendida com o seu brilho e com o seu reflexo nas águas paradas. O perigo do *narcista* é ficar preso à imagem e permanecer alheio à sua verdadeira alma, e comportar-se de um modo insensível em relação aos afectos dos outros, que nos amam. Conta a lenda que, certo dia, um dos apaixonados por *Narciso* suicidou-se por sua causa, mas bradou aos deuses que vingassem o seu sofrimento. A vingança cumpriu-se quando *Narciso*, contemplando a sua beleza na água, se enamora da própria imagem reflectida no espelho aquático. O rapaz era tão alienado e superficial que não reconheceu que se tratava do seu rosto que ali aparecia. E perdido de amores, tentava abraçar a imagem, só que a água agitava-se e distorcia o rosto que desaparecia nas suas mãos. Nesse momento, logo se deu conta da dor que tinha provocado nas pessoas que o amavam sem reciprocidade, tomou-o o desespero e a amargura, e com vergonha por tudo o que tinha feito no passado, põe término à sua vida. A terra banhada pelas suas lágrimas e pelo seu sangue faria rebentar, pela primeira vez, a flor que conhecemos como *Narciso*. O homem narcísico, na perspectiva da Psicanálise, refere-se ao excessivo amor-próprio, à vaidade e ao egoísmo que impedem uma inter-relação amorosa. A pessoa apega-se a uma ilusão, a um ideal egoísta que projecta sobre o objecto e confunde os seus desejos com a realidade.

Carl G.Jung emprega o termo *Arquétipo*, tal como Gaston Bachelard, para definir a história *arquetípica* de Narciso. Ambos inspirados pelo Romantismo alemão que valoriza o poder criador e criativo da *imaginação* enquanto categoria inspiradora da arte, acreditam que o Arquétipo traz consigo a marca da subjetividade. O primeiro vê no *Arquétipo* uma concentração da *energia psíquica* e, o segundo, um *signo* motor que movimenta a mente humana. O certo é que esta “imagem arquetipal” só pode ser visionada pelo intermédio de um instrumento de ambiguidades, o *espelho*, cuja perplexidade servia já de temática na poesia de Baudelaire pela sua multifuncionalidade: o espelho é o sítio onde nos podemos “mirar”, serve de metáfora à auto-observação e à meditação interior, dado que ele permite ver uma “aparência” que pode ser interpretada e que permite uma “correspondência” entre o que se vê no exterior

e o que está no interior de nós próprios. Segundo a sua etimologia, *speculum* é um objecto que causa fascinação no homem que fica intrigado pelo seu reflexo. A nossa imagem *idêntica*, no reflexo, está invertida e é *ilusória*. Tanto pode ser uma representação da *verdade* (o homem como *Imago Dei*) na iconografia cristã, como uma indicação da *aparência* (símbolo demoníaco). A crítica de Platão sobre o *simulacro* assenta precisamente nesta relação entre o objecto real e o seu enganador reflexo. Inscrito no campo animado da experiência e da actividade psíquica, o espelho veicula o sentido de *verdade equívoca*, sendo considerado o símbolo por excelência do Simbolismo.

*Claude Debussy é o músico das águas dormentes e fétidas, se Claude Monet é o seu pintor, ele espia, tal como o autor das “Nymphéas”, os sombreados, as calmas opalescências e as irisações que estremecem no espelho dos viveiros aquáticos. É que a água não é, para ele, transparente, reflectora, não é um cristal diáfano. É um espelho que reenvia ao homem a sua imagem, a sua auto-consciência inquieta com as suas inquietações.*⁷⁴⁵

Para lá do espelho encontra-se a demanda pela vida sonhada e imaginada, que vemos no trajecto dos poetas, dos pintores, dos místicos, sobretudo na música de Debussy, que torna possível o acesso a uma *experiência espiritual* assente numa teologia da *imagem e semelhança*, na procura de uma identidade do reconhecimento daquilo que está latente na alma e não só... como acrescenta Gaston Bachelard, “*Mas Narciso, na fonte, não está apenas entregue à contemplação de si-mesmo. A sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, por Narciso, é toda a floresta que se observa, todo o céu que vem tomar consciência da sua grandiosa imagem*”.⁷⁴⁶ A teologia da imagem aponta para uma “ecologia” do contexto da relação do *micro* com o *macrocosmos*.

Na tela do impressionista Frederic Friesseke, ele desenha a senhora embevecida a olhar o lago, como se espreitasse de uma maneira tímida o seu retrato e ficasse

⁷⁴⁵ V.J., “Claude Debussy est musicien des eaux dormantes et croupissantes, si Claude Monet en est le peintre; il surveille, tel l’auteur des Nymphéas, les moires, les calmes opalescences et les irisations qui tremblent au miroir des viviers. C’est que l’eau n’est pas pour lui transparente, réfléchissante; elle n’est pas cristal diaphane, elle est miroir renvoyant à l’homme son image, à la self-conscience soucieuse ses soucis.”, *D.M.*, p. 48.

⁷⁴⁶ Gaston Bachelard, “Mais Narcisse à la fontaine n’est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre d’un monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c’est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image.”, *L’eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 36.

encantada com a sua imagem. Rodeada pelas folhas caídas que flutuam na água, o rosto aparece no barro escuro do fundo do lago junto com os reflexos da luz do céu. A sua imagem não se dá na solidão, emerge rodeada de outros elementos vivificantes que fazem parte de um ecossistema de seres da vida cósmica circundante. Nos nenúfares de Isaac Levitan e Claude Monet, aí o sujeito já nem sequer aparece, os dois artistas prescindem voluntariamente da pessoa e focam-se somente no natural. O verdadeiro *Impressionismo* centrado nos “quatro elementos” da natureza reduz-se à comunidade do ‘eu’ com os outros ‘entes’ numa vida harmoniosa. Na realidade, os nenúfares tornam-se, nesta época, uma temática que por todo o lado abundava nas telas dos impressionistas e também na literatura, basta ler as descrições sensoriais de Marcel Proust em “*Du côté de chez Swann*” na *Recherche*.⁷⁴⁷ São resquícios do *orientalismo budista*, já que o nenúfar corresponde à “flor de lótus”, que alude à figura de Buda e à espiritualidade que ele nos ensina. O lodo do lago é indicador da natureza carnal do homem, dos desejos e apegos que nos condicionam, e a delicada flor representa a pureza e a elevação da mente. Nas religiões asiáticas, a maior parte das divindades costumam aparecer sentadas sobre uma “flor de lótus” durante o acto de meditação.



Richard Edward Emil Miller
O lago, 1910.



Frederic Frieseke
O lago no jardim, 1913.

⁷⁴⁷ Marcel Proust, “Mais plus loin le courant se ralentit, il traverse une propriété dont l’accès était ouvert au public par celui à qui elle appartenait et qui s’y était complu à des travaux d’horticulture aquatique, faisant fleurir dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Comme les rives étaient à cet endroit très boisées, les grandes ombres des arbres donnaient à l’eau un fond qui était habituellement d’un vert sombre mais que parfois, quand nous rentrions par certains soirs rassérénés d’après-midi orageux, j’ai vu d’un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d’apparence cloisonnée et de goût japonais. Ça et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au coeur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu’on croyait voir flotter à la dérive, comme après l’effeuillement mélancolique d’une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées.” (*Du côté de chez Swann*) À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, 1999, p. 359.



Isaac Levitan, Nenúfares, 1895.

Claude Monet, Nymphéas, 1915.

E assim, em vez do «mal du siècle» que implica o isolamento do ego quanto a si, na sua excepcionalidade, na sua incomparável promoção, o homem debussista deixando de se privilegiar a si próprio, permanece em comunhão panteísta em conjunto com as criaturas e com a diversidade. Ele não se perde nos abismos do solilóquio ou da meditação introspectiva; (...) Para reduzir tudo a uma palavra, ele é Pã, deus da totalidade, ou seja, da universalidade ecuménica das criaturas.⁷⁴⁸ Mas nenhuma música foi como a música de “Pélleas” tão coextensiva a esta simultaneidade universal e inumerável da existência. Nenhuma outra soube como esta, esvoaçando, captar uma correspondência elusiva, interceptar mensagens telepáticas ou simpáticas, surpreender a comunicação das almas no éter, enfim, sugerir a sensação equívoca daquilo que está, por um lado, aqui e acolá, próximo e longínquo, ser e não-ser. (...) É a brisa de Deus que sopra entre as almas, levando de uma a outra telegramas de amor e de morte. (...) Ele significa, por sua vez, a ‘presença da ausência’ e a ‘ausência presente’, a ‘existência inexistente’ e a ‘inexistência do existente’, a presença invisível daquele que não está lá.⁷⁴⁹

Jankélévitch sente que o Impressionismo de Debussy desenvolve uma sonoridade que valoriza a imobilidade das horas paradas, dos nenúfares que boiam na placidez das águas. Ele é o homem do *devoir* bloqueado, pois não há modulações, mas

⁷⁴⁸V.J., “Et ainsi, au lieu que le «mal du siècle» implique l’isolement de l’ego en son quant-à-soi, en son exceptionnalité, en son incomparable promotion, l’homme debussyste, cessant de se privilégier lui-même, reste en communion panthéistique avec l’ensemble des créatures et des fait-divers; il ne se perd pas dans les abîmes du soliloque ou la méditation introspective; (...) Pour tout dire en un mot, il est Pan, dieu de la totalité, c’est-à-dire universalité œcuménique des créatures.”, *D.M.*, pp. 73 - 74.

⁷⁴⁹V.J., “Mais aucune musique n’a été autant que la musique de *Pelléas* coextensive à cette simultanéité universelle et innombrable de l’existence; aucune n’a su comme celle-là capter en volée une correspondance insaisissable, intercepter les messages télépathiques ou sympathiques, surprendre la communication des âmes dans l’éther, suggérer enfin la sensation équivoque de ce qui est à la fois ici et là, proche et lointain, être et non-être. (...) c’est la brise de Dieu qui souffle entre les âmes, portant de l’une à l’autre les télégrammes d’amour et de mort. (...) Il signifie à la fois la présence de l’absence et l’absence présente, l’existence inexistante et l’inexistence de l’existence, la présence invisible de celui qui n’est pas là.”, *D.M.*, pp. 14 - 15.

cromatismos, atitude que está em oposição à melodia ascendente, contínua e infinita que vemos no bergsonismo de Fauré. Em *Pélleas e Mélissande* valoriza-se uma estética da simultaneidade, isto é, a obra realiza um tipo de música que nasce a partir da sincronia universal de todas as criaturas integradas no cosmos. Aliás, do ponto de vista da composição musical, o uso da bitonia ou de tonalidade sobrepostas e opostas entre si confirmam essa sincronicidade daquilo que se quer dar ao mesmo tempo. Mais do que uma “impressão” que se retira da realidade, o ser humano está num processo de “impregnação”, deixa-se engolfar pela vida, submerge nas águas, bebe-as e consome-as, logo, passam a fazer parte de si. O que a nova arte da Modernidade, preconizada por Debussy, vai trazer de mais original é ser, no seu próprio conteúdo, uma tendência para a *forma aquática* e para a liberdade do movimento musical. Para consegui-la foi necessária uma depuração de todo o conteúdo humano, das formas emotivas e subjectivas que ainda vinham do Romantismo anterior. Esta tendência para a eliminação do humano na arte dá-se com o descentramento do homem e com uma espécie de *desumanização* que é substituída pela Natureza e pelo *Vitalismo* da “forma vivente” defendida por Bergson, Simmel e Jankélévitch nas suas filosofias da vida. O homem é avaliado como uma “parte” num “todo” muito maior e o seu valor é relativo ao “todo” do qual ele faz parte. O individualismo do “eu” é disfarçado ao ser misturado com o “nós” dos outros “eu’s” e das outras criaturas que constam deste mundo: “*Para reduzir tudo a uma palavra, ele é Pã, deus da totalidade, ou seja, da universalidade ecuménica das criaturas.*”

Jankélévitch conclui referindo, de modo enigmático, que *Pélleas* enquanto símbolo do estilo de música de Debussy é a ‘*presença da ausência*’ e a ‘*existência inexistente*’, a *presença invisível daquele que não está lá*. A realidade paradoxal que é muito característica do nosso autor, parece evocar o significado espiritual da *Parusia*, a segunda vinda de Cristo, Aquele que já está connosco e, ao mesmo tempo, está ausente. No grego, o étimo “*parusia*” é um sinónimo de “*presença*”, neste caso, a presença de algo que não está completo ou que ainda faltará cumprir-se inteiramente. Na música de Debussy, isto pretende revelar que ele não se limitou a uma reprodução mais ou menos exacta da natureza, mas às misteriosas correspondências entre a natureza e a imaginação. O seu “*impressionismo*” que capta os sinais e os vestígios dos objectos, assenta num “*simbolismo*” do significado desse objecto que “*está lá*” e que é apresentado ao sujeito, e ao mesmo tempo, “*não está lá*” porque se supera no seu próprio mistério indecifrável. Todos somos “*alguma coisa*”, mas não completamente...

Falta-nos “algo”, somos e não-somos, vivemos num limbo impressionista das coisas que “aparecem” diante de nós, desfilam as suas “impressões” diante dos nossos olhos, mas que não compreendemos de onde vêm e para onde vão... Existem sem permanecer, a sua existência é quase uma pseudo-existência e um “*presque-rien*”. Tentamos representar e simbolizar musicalmente as “impressões” e por mais directas que sejam, o imediato escapa-nos por entre os dedos... É o que dá a entender Debussy acerca da sua maneira de compor, a natureza deixa em nós múltiplas impressões e, de forma espontânea, em certos momentos, uma dessas lembranças da natureza emerge em nós e passamos a expressá-la na música. Jankélévitch afirma, por último, que a música debussysta nasce, então, do instante, da memória desse instante que nos marcou, das reacções íntimas que nos suscitou e que, numa fase posterior, transitam da imaginação do artista para as notas da partitura. Esse longo processo que vai desde a sensação imediata e da impressão objectiva até se chegar à sua concretização musical segue um caminho muito tortuoso e angustiante que gira sempre em torno do mistério... do que se consegue dizer, do que soa, do que se faz ouvir, ao mesmo tempo, em tensão com o silêncio daquilo que não consente uma imitação ou uma transposição musical. A vida ultrapassa tudo e supera a própria arte, quer seja a literatura, a poesia, a pintura ou a música. A Vida contém em si um Mistério que não se tematiza, não se conceptualiza e que não é susceptível de ser musicalizado. O som acabará por ser travado pelo silêncio que se imiscui nas notas. A sua intromissão dá-lhes um ritmo e um andamento próprio, assim como as “mata” e fá-las entrar em estagnação. Por conseguinte, se Debussy é o “*músico das águas estagnadas*”, palavras de Jankélévitch, a vida e a morte, o som e o silêncio estão em permanente relação nas composições deste maravilhoso artista.

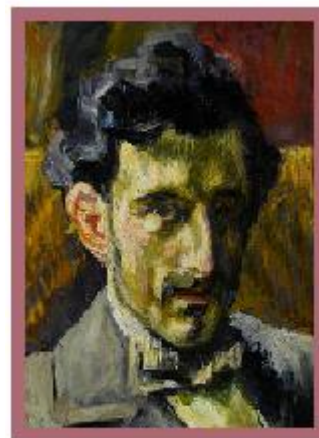
5. Maurice Ravel

Ondine – A água do mar

O mar corresponde à dinâmica da vida. (...)

O oceano primordial, assimilado ao abismo e temível mesmo para os deuses que ajudou a fazer nascer, é uma imagem do céu e das profundezas do além, e por esse motivo Saturno, que inaugura a idade do ouro, veio do mar; pois que o mar é igualmente o símbolo da dinâmica vital, do mundo e do coração dos homens. Buda foi chamado o grande navegador, Noé salvou da cólera de Deus, que se manifestou no dilúvio, as sementes da humanidade renovada, e a igreja de Pedro, que foi pescador, é a barca salvadora da qual apercebemos o casco invertido quando olhamos as naves das nossas catedrais. Enfim, o que as vagas amargas do oceano têm de dissolução e de morte determina o rico simbolismo da travessia e do barco, de um ponto de vista iniciático.

Lima de Freitas⁷⁵⁰



Maurice Ravel
1875 - 1937

Gabriel Fauré, Claude Debussy e Maurice Ravel formam um trio de pianistas virtuosos que introduzem, no início do século XX, o estilo musical francês propriamente dito, aquele estilo com o qual Jankélévitch mais se identifica e acerca do qual dedica os seus principais estudos musicológicos. O livro intitulado *Ravel*, uma publicação de 1956, foi escrito no seguimento de outras obras que o nosso pensador ia lendo e relendo ao longo do tempo, sendo uma edição já aumentada e revista, logo, mais amadurecida. Quando escreveu o seu texto teve em consideração os estudos de outro musicólogo, Alexis Roland-Manuel, e o conceito de “artificialismo”, por ele proposto, baseado na biografia que havia sido escrita, em 1914, sobre as diversas etapas da composição musical de Ravel.⁷⁵¹ A partir destas leituras, Jankélévitch toma a iniciativa de escrever o ensaio “*Ravel vu par Roland-Manuel*”⁷⁵² e, em concordância com ele, situa o artista na geração do período pré-guerra, influenciado por Edgar Allan Poe, o dandysmo de Baudelaire, Valéry, Apollinaire e, na pintura, não apenas pelo

⁷⁵⁰ Lima de Freitas, “A Barca e o Espírito Santo”, *Lima de Freitas, um caminho secreto*, Lisboa, Hugin Editores, 2005, pp. 33 - 34. Ao lado, retrato de Ravel pintado por Henri Charles Manguin, 1903.

⁷⁵¹ Alexis Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, Memoire du livre, 2001.

⁷⁵² V.J., “*Ravel vu par Roland-Manuel*”, *La Revue musicale* 19, no. 187, Dezembro de 1938.

Impressionismo, mas já pelo advento do Expressionismo colorido de Henri Matisse. Mais tarde, Jankélévitch escreverá a sua própria biografia do pianista *La Sérénade interrompue*, em 1939, onde nos sensibiliza para os aspectos mais subtis da música de Ravel, a sua sensualidade, o desejo e a paixão, o carácter hedonístico das suas obras, que se oculta por detrás de uma *máscara* teatral de “artificialismo”, de uma certa “ironia” e “frieza emocional”, ou melhor dizendo, de despojamento emocional. É esta biografia de 1939 que será completada na edição posterior de 1956, cujo título aparece somente como *Ravel*.

A rapidez com a qual Maurice Ravel alcança a perfeição é da ordem do prodígio.

*Ravel, como Chopin e como, em certa medida, o seu mestre Fauré, é quase logo de seguida ele mesmo. Não é que não possamos encontrar, por entre a sua obra, os estados sucessivos da sensibilidade literária depois 1890, e o traço dessas influências sofridas, esses mesmos jogos da moda: no fim do século, Chabrier, Satie, os Russos, sem esquecer um certo langor “fin de siècle” que passará, por ele, bem depressa. Mais tarde, ao longo dos anos fecundos que se vão escalonando entre 1905 e a guerra, o retorno a Couperin. Após a guerra, o Jazz, Stravinsky, a politonalidade. E, portanto, apesar da mobilidade da aparência dos seus rostos, a arte de Ravel não teve a extraordinária sensibilidade da arte debussysta. Desde o início, é evidente que esse jovem senhor será mais voluntarista e menos receptivo a Debussy (...) Onde Debussy se mostra maravilhosamente impressionável, vibrando aos mínimos estremecimentos, às variações mais fugitivas do gosto, captando as ondas infinitesimais que emanam das palavras e das coisas, Ravel fica zelosamente esquivo, por trás de todas essas máscaras dos presumidos snobismos do século. (...) Portanto, ele vibra também com os eflúvios mais imperceptíveis da pintura e da poesia: simbolismo, impressionismo, cubismo, os Ballets russes, e Mallarmé, e Henri de Régnier, e Fargue... Ele ressent-se, de tudo isso, muito vivamente nas antenas delicadas da sua música.*⁷⁵³

⁷⁵³ V.J., “La rapidité avec laquelle Maurice Ravel trouve la perfection tient du prodige. Ravel, comme Chopin et comme, dans une certaine mesure, son maître Fauré, est presque tout de suite lui-même. Ce n’est pas qu’on ne puisse retrouver à travers cette œuvre les états successifs de la sensibilité littéraire depuis 1890, et la trace des influences subies, et les jeux mêmes de la mode: à la fin du siècle, Chabrier, Satie et les Russes, sans oublier une certaine langueur «fin de siècle» qui lui passera bien vite; plus tard, au long des années fécondes qui s’échelonnent entre 1905 et la guerre, le retour à Couperin; après la guerre, le jazz, Stravinsky, la polytonalité. Et pourtant, malgré la mobilité de ses visages, l’art de Ravel n’a pas eu l’extraordinaire sensibilité de l’art debussyste; dès le début, il est évident que ce jeune homme sera plus volontaire et moins réceptif que Debussy. (...) Là où Debussy se montre merveilleusement impressionnable, vibrant aux moindres tressaillements, aux variations les plus fugitives du goût, captant les ondes infinitesimales qui émanent des paroles et des choses, Ravel demeure jalousement insaisissable derrière tous ces masques qui lui prétend les snobismes du siècle. (...) Pourtant il a vibré lui aussi aux souffles les plus imperceptibles de la peinture et de la poésie: symbolisme, impressionnisme, cubisme, les Ballets russes, et Mallarmé, et Henri de Régnier, et Fargue... il a ressenti tout cela très vivement sur les antennes délicates de sa musique. ”, *R.*, p. 7.

Ravel era 13 anos mais jovem do que o Debussy e, este seu antecessor, é considerado por muitos musicólogos como a figura central do Impressionismo, que obriga qualquer outro compositor a posicionar-se em relação a ele. A verdade é que o jovem Ravel despontou no meio artístico de um modo autónomo, sem se misturar com ninguém, sem se refugiar numa senda literária ou nas normas do gosto da sua época. Ao passo que Debussy ainda se mantinha fiel a certos ideias cavaleirescos, como vemos na maneira como trata a figura feminina na sua música, pela presença de donzelas de estilo medieval e que o fazem conectar directamente com o espírito do Simbolismo que está bem patente na Ópera, vemos em Ravel o princípio do Modernismo e uma maior abertura para o futuro. A poesia e o lirismo estão igualmente presentes nas suas composições, embora apareçam de uma maneira diferente de Debussy ou de Fauré. Ele vive mais para si mesmo na construção de um caminho pessoal. Julgado como “revolucionário” nos círculos mais tradicionalistas do Conservatório e “conservador” pelos círculos mais vanguardistas da década de 1920, Ravel está para além do *Simbolismo* e do *Impressionismo*. Claro que foi também um discípulo de Fauré, na esteira de Massenet, por quem se deixou influenciar, e adquiriu a formação habitual dos jovens músicos da sua geração, como esclarece Jankélévitch: “*Justamente, Fauré sucede a Massenet, em 1896, na cadeira de composição do Conservatório. Essa classe de Fauré, que foi para os compositores, segundo Roland-Manuel, o mesmo que o Salão de Mallarmé foi para os poetas, «um lugar de charme propício aos livres colóquios», a classe de Fauré ensinará a Ravel a força do pianissimo e a eloquência da reticência*”.⁷⁵⁴ Do mesmo período e amigo de Fauré, havia outro músico que teve um efeito benéfico sobre Ravel, o romântico e delicado Emmanuel Chabrier. Tanto Gabriel Fauré como Emmanuel Chabrier fazem parte da “Idade de Ouro” da tradição musical francesa, e Debussy, Ravel, Milhaud e Poulenc apoiam-se nestas referências basilares, cujos ensinamentos já vinham na sequência da antiga escola do cravo dos séculos XVII e XVIII.

Jankélévitch organiza as peças de Ravel em três fases cronológicas: A Primeira de 1875 a 1905, a fase escolar de exploração que o leva a trabalhar *Sérénade grotesque*, *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Shéhérazade*, *Sonatine* e o ciclo *Miroirs*. No princípio, eram as peças de Chabrier que ele tinha em mente,

⁷⁵⁴V.J., “Justement, Fauré succède à Massenet en 1896 dans la chaire de composition du Conservatoire. Cette classe de Fauré, qui fut pour les compositeurs, selon Roland-Manuel, ce que le salon de Mallarmé fut pour les poètes, «un lieu de charme propice aux libres colloques», la classe de Fauré enseignera à Ravel la force du pianissimo et l'éloquence de la réticence”, *R.*, p. 10.

quando compôs *Pavane*, uma das suas obras mais apreciadas de 1899, ainda numa fase inicial de estudante, com sintomas de um antigo Romantismo recuperado apenas de fugida. Em homenagem ao seu estimado mestre Fauré, Ravel dedica-lhe várias composições e, de certo modo, parece aguardar a sua reacção e a sua aprovação, no fundo. O seu *Quator à cordes* em Fá maior, também desta época, uma vez mais destinado ao seu professor, teve uma boa recepção da parte do público, mas curiosamente não foi tão satisfatório para o pedagogo, que lhe levantou várias críticas e correcções, com o intuito de instruí-lo o melhor possível. Acerca das peças, *Sonatine* (a mais clássica) e *Mirois* (a mais “impressionista”), cada qual revela duas tendências que se vão verificar sempre na sua vida: a do *Neoclassicismo* por um lado, e a do *Impressionismo*, do outro. Com apenas 27 anos, o facto é que ele compunha como se fosse um homem já mais velho e com uma sabedoria musical invejável. Cedo mostraria ser um novo génio musical, *enfant prodige*, para quem o quisesse ouvir.

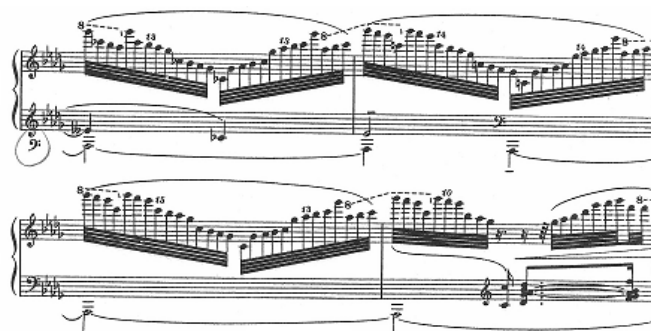
A Segunda fase de 1905 a 1918, cujas obras de maior interesse são a ópera *L'heure espagnole* e a Suite *Le Tombeau de Couperin*, já pertencente aos anos que seguiram a I Guerra Mundial (1914 - 1917), demonstram a intenção do artista em se envolver com o estilo Barroco, tal como havia feito Fauré, num acto de louvor para com o passado histórico da música francesa. *Le Tombeau de Couperin* combina uma suite com elementos da forma-sonata. A finalidade da peça era recordar os amigos que tinham falecido na guerra, um lamento saudosos, portanto, onde cada um dos andamentos representa um dos seus companheiros. Ainda foi, mais tarde, transcrita para orquestra e para ballet. A orquestração ocupou grande parte da sua carreira, se tivermos em conta a quantidade de peças que começaram por ser para piano e que depois foram orquestradas. Houve também um grande trabalho em torno de “transcrições” de peças de vários compositores. Ravel parecia ser um homem muito diligente em tudo o que fazia e dedicava-se de corpo e alma à composição. Desta fase, salienta-se também todo o repertório associado ao canto lírico, com os coros e cantos populares, e temos uma vasta variedade neste ponto, desde as *Histoires naturelles*, *Le Noël de Jouets*, *Grands vents venus d'outre mer* e *Les trois poèmes de Mallarmé*, de 1905 e 1906. Jankélévitch acrescenta, então: “*Dos três poemas, “Soupir” é o mais “impressionista”, com os seus arpejos jorrando de triplas colcheias, visivelmente semelhantes aos septoletos do “Cygne”: depois de 1901, o ano de “Jeux d’eau”, até 1913, passando por “Le Cygne”, “Une barque sur l’océan” (1905), “Ondine” (1908) et Lever du jour de “Daphnis”*

(1909 - 1912), *desenvolve-se assim uma estética da fluidez.*”⁷⁵⁵ Ainda reminiscentes do Romantismo surgem as *Valses nobles et sentimentales* de 1911 e a mais neoclássica ópera-ballet *Daphnis et Chloé* de 1912. A Terceira fase de 1918 a 1937, a mais orquestral, engloba *La Valse*, *L'enfant et les sortilèges*, o famoso *Boléro*, o Concerto para a mão esquerda e o Concerto em Sol maior compostos em simultâneo entre 1930 - 1931.

Se acompanharmos o seu percurso, constatamos que os “ismos” de Simbolismo, Realismo e Impressionismo nada significaram para Ravel, que fazia questão de estar fora dos movimentos artísticos. A seu modo, ele fazia misturas estranhas, nas suas composições, que não correspondiam a nenhuma destas correntes, conciliava elementos clássicos com folclóricos, ouvimos *menuets*, *pavannes*, *passacaglias*, o *forlane*, o *rigaudon*, e uma diversidade de valsas, *czarda*, *habanera*, *bolero*, *fox-trot* e até nuances de “blues”. A sua originalidade reside no facto de criar harmonias diferentes que, no entanto, continuavam clássicas no contorno firme das suas linhas melódicas. O certo é que a sua sonoridade contribuiu mais para a extensão e abertura do sistema tonal clássico, do que para a sua abolição, como em Debussy. Neste ponto, Ravel diverge de Debussy que, exaltando o Impressionismo na Pintura, tentou dissolver a linha melódica como os traços fugidíolos dos quadros. Mas não é somente aqui que ambos se diferenciam, o dinamismo da vida moderna passava para a arte sob a influência do movimento da Dança e do Ballet que, sem dúvida, teve a sua importância nas composições de Ravel que se voltavam mais para a contemporaneidade. A arte debussysta mais passeísta e agarrada a um passado melancólico, ainda coberta pelo sentido da obscuridade romântica, não fosse Debussy um apreciador de Wagner, fá-lo um *geotropista* que navega para o abismo recôndito da alma, pela música dos infra-sons do submundo (a *Cathédrale engloutie*), onde vive o drama do *Narciso* que se interroga, que procura o seu verdadeiro rosto, o seu eu oculto nas águas obscuras do lago. O *ritardando*, nas suas criações, marca uma Nostalgia que se retém, que se deixa prender a um momento que ficou para trás. Debussy adorava a estagnação das horas paradas, as pausas para reflexão e meditação. Dá a sensação que tem dificuldade em andar para a frente e atrasa-se, vai *ritardando* o mais que pode. A vida moderna na sua permanente urgência de andar para o futuro, nesse *futurismo* acelerado não se retarda com

⁷⁵⁵V.J., “Des trois poèmes, *Soupir* est le plus «impressionniste», avec ses ruisselants arpèges de triples croches, visiblement apparentés aux septolets du *Cygne*: depois 1901, l’année des *Jeux d’eau*, jusqu’à 1913, en passant par *Le Cygne*, *Une barque sur l’océan* (1905), *Ondine* (1908) et *Lever du jour de Daphnis* (1909 - 1912), se développe ainsi une même esthétique de la fluidité.”, *R.*, p. 35.

recordações, segue a engrenagem das máquinas em repetido movimento, movimento esse que se projecta inclusive nas novas coreografias e no gestualismo da Dança. Ravel adorava o Movimento e os símbolos de Mudança, os pequeninos mecanismos, os brinquedinhos, as miniaturas e as marionetas, os movimentos articulados e cronometrados.⁷⁵⁶ Há um afastamento de tudo o que poderia ser nostálgico ou romântico, em Ravel, portanto, haverá um maior sentido de “objectividade” e de “superficialidade” que não sentimos nos outros músicos, seus colegas. Jankélévitch entende que ele tem uma “fobia à introspecção” e um “horror à autobiografia”, o *expressivo* romântico e o *ritardando* ou o *ralentando* repelem-no. Atrai-o antes o *presto* do andamento propulsor da maquinaria, que transfere para a música através de sobressaltos e assaltos súbitos, com uma sonoridade de carácter espasmódico.



Debussy, *Réflets dans l'eau*.

O investigador Enzo Restagno, debruçando-se sobre as mesmas questões levantadas por Jankélévitch, salienta na sua monografia *Ravel e l'anima delle cose* que, no contexto da música aquática, que era comum a Debussy e a Ravel, os *Réflets dans l'eau* debussystas são um tipo de sonoridade que tende para a profundidade oculta, com subidas e descidas, como se vê na partitura. Enquanto que em *Jeux d'eau*, Ravel deixa-nos pressentir a água cristalina à superfície. Nos salpicos e no entrecruzamento dos jactos de água sob a luz do sol, a música torna-se luminosa e incandescente. Em *Une barque sur l'océan*, outra obra de relevância pertencente a esta “*estética da fluidez*”, vemos como o poder da luz deslumbrante consegue dissipar a penumbra simbolista ou o segredo iniciático, que ainda persistia em Debussy.⁷⁵⁷

⁷⁵⁶V.J., “Un maître en objects... - c'est ainsi que l'appelle Léon-Paul Fargue, qui décrit sa maison comme un nécessaire à ouvrage, une trousse pleine d'objets précieux et précis, un jouet à surprises compartimenté ainsi qu'une cabine de bateau.”, *R.*, p. 92.

⁷⁵⁷Enzo Restagno, “*Reflets dans l'eau* è una musica acquatica che si spinge verso il fondo, idealmente già



Ravel, Jeux d'eau.

Nas composições ravelianas, os esoterismos são esquecidos do mesmo modo que na pintura impressionista de Claude Monet, o que sobressai é própria *aparência* do objecto, que no seu *aparecer* brilhante e na sua evidência positiva, fere os nossos olhos com a sua força impositiva. Jankélévitch explica-nos em *La musique et l'inefable* que, tanto Ravel como Satie, vão opor-se ao *réalisme inexpressif* de Debussy, afirmando com veemência o *vérisme expressionniste*. A ideia do Verismo ou veracidade, no princípio do século XX, prende-se com a literatura de Emile Zolá, Guy de Maupassant, os irmãos Goncourt, sem nos esquecermos dos russos, por exemplo, a objectividade e com o realismo de Tolstoy. Na Rússia, no contexto musical, Ravel vai buscar inspiração a Balakirev, Moussorgsky, os antigos músicos da *eslavofilia*, a Aleksander Borodin e a Rimsky-Korsakov.

Se Ravel adquire, perto de Satie, o gosto da liberdade, perto de Chabrier e de Fauré a confiança no seu próprio prazer, ele encontrou nos russos um alimento inesgotável para as suas curiosidades modais, rítmicas e harmónicas. (...) A Balakirev, ele deve-lhe, tal como a Liszt, certas audácias do seu pianismo – porque “Islamey” é juntamente com “Tamara”, umas das fontes encantadoras da nossa renovação, a irmã mais velha de “Ondine” e de “Alborada”. A Rimsky-Korsakov, sobretudo o desarranjo da orquestra, o colorido dos

vicina alla *Cathédrale engloutie*, come mostra l'uso frequente dei «moti contrati», evocatori formidabili, sulla tastiera del piano forte, della dimensione della profondità. Anche Ravel si sarebbe affacciato su questa dimensione un paio d'anni dopo con *Ondine* ma con *Une barque sur l'océan* si limitò a celebrare lo splendore della superficie delle onde investite dal sole e mosse dal vento. La contrapposizione fra *Reflets dans l'eau* e *Une barque sur l'océan* non potrebbe essere più netta: nel primo la luce agonizza, nel secondo si concentra nello splendore di un istante che la eternizza.”, *Ravel e l'anima delle cose*, Il Saggiatore, 2009, p. 141.

timbres e a virtuosidade instrumental. (...) O que Ravel, acima de tudo, se deliciou em Moussorgsky: (...) nós encontraremos essa minuciosa precisão nas notações, o gosto do detalhe, essa descontinuidade caprichosa do discurso, esse realismo microscópico, enfim, que caracteriza a genial música de “*Tableaux d’une exposition*”. Mas aquilo que Moussorgsky fazia por instinto, Ravel será, nesse aspecto, civilizado, por estudo e indústria levadas ao extremo. Não será pertinente recordarmos aqui que Ravel instrumentalizou “*Tableaux d’une exposition*” e os fragmentos de “*Khovanchtchina*”?⁷⁵⁸



Ilya Répin, “*Que liberdade!*”, 1903.

Como já foi abordado em capítulos anteriores, as composições musicais e os bailados russos, o fascinante enlevo das terras de leste, deslumbraram o público parisiense, acima de tudo, os músicos franceses, que retiraram dos russos o que lhes agradou. Além do folclore do *Grupo dos Cinco* e do Classicismo, no sentido mais acadêmico de Tchaikovsky, vai ser em Moussorgsky, aquele que é mais dissidente, que Ravel encontrará uma reciprocidade. Ele revê-se na sua postura, no seu estilo de trabalho de escrita, nas suas notações, na criatividade das suas temáticas. “*Tableaux d’une exposition*”, a partir do qual Ravel fez a sua versão orquestrada, deixa antever um princípio de improvisação, algo fragmentário e incompleto, como um verso livre ou

⁷⁵⁸V.J., “Si Ravel réapprend auprès de Satie le goût de la liberté, auprès de Chabrier et de Fauré la confiance en son propre plaisir, il trouva chez les Russes un aliment inépuisable pour ses curiosités modales, rythmiques et harmoniques. (...) À Balakirev il doit, comme à Liszt, certaines audaces de son pianisme – car *Islamey* est, avec *Tamara*, une des sources ravissantes de notre renouveau, et la sœur aînée d’*Ondine* et de l’*Alborada*; à Rimski-Korsakov, plutôt le délié de l’orchestre, le coloris des timbres et la virtuosité instrumentale. (...) C’est que Ravel, par-dessus tout, a fait ses délices de Moussorgski: (...) nous retrouverons cette minutieuse précision des notations, ce goût du détail, cette discontinuité capricieuse du discours, ce réalisme microscopique enfin qui caractérisent le génial musicien des *Tableaux d’une exposition*: mais ce que Moussorgski fut par instinct, Ravel le sera en civilisé, par étude et industrie extrêmes. N’est-ce pas ici le lieu de rappeler que Ravel instrumenta les *Tableaux d’une exposition* et des fragments de la *Khovanchtchina*?”, R., pp. 16 - 18.

uma narrativa aberta. É próprio dos russos esse desejo autêntico de liberdade, a que se observa na imagem da tela quase impressionista de Répin, “*Que liberdade!*”. Parece que sentimos a espuma da onda que se enrola na areia a surpreender os personagens desprevenidos perante a suprema audácia do oceano. Aquilo que referíamos nas palavras de Lima de Freitas, no início deste capítulo: “*O mar corresponde à dinâmica da vida. (...) pois que o mar é igualmente o símbolo da dinâmica vital, do mundo e do coração dos homens.*” Na nossa perspectiva, Ravel é o compositor que corresponde à água tempestuosa do mar, encaminha-se do rio e dos seus pequenos regatos para a imensidão da água solta e livre. Essa ousadia vem-lhe dos russos e de Rimsky-Korsakov, o compositor que substitui a figura heróica de *Ulisses*, o homem ético que procura regressar para a sua esposa *Penélope*, pela figura de *Sadko* que sucumbe à sua sereia *Volkhova* que vivia dentro do mar. Quer pela sua extensão, quer pela sua densidade, o mar transmite-nos essa impressão de totalidade e de grandeza sem limites. No seu carácter simbólico, a água salgada primordial retrata a ideia universal do herói, da sua iniciação enquanto navegador que parte para uma viagem aventureira em aberto. Em Debussy, a presença mais pregnante da água doce dos lagos, indica a dimensão individual e subjectiva do homem, logo, é uma “contra-iniciação” de “anti-herói”. Talvez seja mais acertado afirmarmos de que se trata de uma iniciação introvertida da *viagem interior*. Comparativamente, Ravel é o músico que procura uma *excentricidade* que, longe de se concentrar no intimismo, vai desenvolver a sua arte próxima da Natureza, o mais próximo possível, transformando os sons das suas peças musicais em parte integrante de um ecossistema que o envolve. Se Debussy se revela um “músico pintor” que capta “impressões”, Ravel não procura copiar o comportamento dos pintores que desenham vestígios da natureza, através da música, ele cria uma simbiose com os sons do mundo e as suas composições tomam parte no próprio respirar da vida.⁷⁵⁹ Não confundamos, porém, a sua proximidade da natureza como uma música que retrata ou mimetiza os seres vivos, já que ele põe de lado a *mimesis* e a acepção platónica da realidade, segundo a qual o real é uma *sombra*, um mero “fantasma” ou a uma “cópia” secundária relativa a um Arquétipo. Em vez de “representarem” uma coisa ou entidade, os sons são a vida em si mesma, sem significarem algo para além deles mesmos, visam

⁷⁵⁹Camille Maclair, “(Ravel) Il ne transpose pas en langage sentimental des impressions de nature: réellement, son piano imite les oiseaux du soir, ou l’eau courante, ou les bonds et les gestes fébriles du gracieux espagnol, et nous les voyons, et nous les touchons, et cependant ce n’est jamais à force de virtuosité.”, *Essais sur l’émotion musicale, I – La religion de la musique*, Paris, Librairie Fishbacher, 1909, p. 144.

os “quatro elementos” da natureza. Jankélévitch esclarece-nos “*numa palavra, Ravel não se prende com os sentimentos em torno das sensações como Fauré, nem mesmo com suas sensações sobre as coisas como Debussy, mas com as coisas directamente. Sim, é a natureza em si própria, com as suas cores e o seu odor a erva molhada, que figura nesta música. A natureza viva em carne e osso, e não por interposta pessoa: nós tocamos-la, nós sentimos-la, experienciamos-la presente e viva na matéria e nos animais. Ela está presente, se não na botânica das “Valses nobles”, pelo menos na zoologia das “Histoires naturelles” ...*”⁷⁶⁰

Inspiração dos “Quatro Elementos”

| <i>FOGO</i> | <i>TERRA</i> | <i>AR</i> | <i>ÁGUA</i> |
|--|---|--|--|
| <i>Miroirs</i> para piano (1904–05) <i>Alborada del gracioso</i> <i>L'aurore</i> , para tenor, coro e orquestra (1905) | <i>Matinée en Provence</i> para soprano, coro e orquestra (1903) <i>Manteau des fleurs</i> , após Paul Gravallo (1903) <i>Histoires naturelles</i> , p/canto e piano depois de Jules Renard (1906) <i>Le paon</i> <i>Le grillon</i> <i>Le cygne</i> <i>Le martin-pêcheur</i> <i>La pintade</i> | <i>Entre cloches</i> para dois pianos (1897) <i>Miroirs</i> para piano (1904–05) <i>Oiseaux tristes</i> <i>La vallée des cloches</i> <i>Les grands vents venus d'outre-mer</i> , tema p/piano após Henri de Régnier (1906) | <i>Jeux d'eau</i> para piano (1901) <i>Miroirs</i> para piano (1904–05) <i>Une barque sur l'océan</i> <i>Gaspard de la nuit</i> p/piano depois de Aloysius Bertrand (1908) <i>Ondine</i> <i>Le gibet</i> <i>Scarbo</i> <i>Daphnis et Chloé</i> , ballet (1909–12) |

O artista gostava de se basear em coisas simples vindas em directo do mundo e começa a “*descer ao concreto*”. A poesia que o habitava era a da Natureza e da Infância, a das *Histoires naturelles*, da *Ma mère l'Oye*, de *L'Enfant et les Sortilèges*. O regresso à infância, nas suas obras, exprime a necessidade de encontrar a imediatez de

⁷⁶⁰V.J., “Disons d’un mot que Ravel note non point des sentiments autour de ses sensations comme Fauré, ni même ses sensations sur les choses comme Debussy, mais les choses directement; oui, c’est la nature elle-même, avec ses couleurs et son odeur d’herbe mouillée, qui figure dans cette musique, la vive nature en chair et en os, et non point par personne interposée: nous la touchons, nous la sentons, nous l’éprouvons présente et vivante dans la matière comme chez les animaux; elle est présente, sinon dans la botanique des *Valses nobles*, du moins dans la zoologie des *Histoires naturelles*...”, R., 143.

uma experiência pura e virginal, pela acumulação de sensações primárias nascidas do contacto íntimo da natureza com os ritmos e sons, como se ouve, por exemplo, em “*Lever du jour*” de *Dapnis et Chloé*, onde a sonoridade floresce de tal modo a amplificar a música, que termina num desenlace triunfal. A sua inspiração provinha do naturalismo dos russos, como sublinhávamos, e também de Franz Liszt, do seu virtuosismo e das proezas técnicas, da noção de aventura romântica, do desafio a ser superado, do risco da vida a ser vivida intensamente perante a ameaça da morte. Liszt junto com Moussorgsky foi sobretudo o precursor da Modernidade, do ponto de vista de Ravel. Jankélévitch reconhece e enumera várias semelhanças entre as obras de Liszt e Ravel, atribuindo-lhe o título de verdadeiro “herdeiro musical”.

Acima de tudo, é a François Liszt que Ravel se apega.

*É à orquestra maravilhosa, já tão moderna, tão violenta, tão metálica, tão elástica, da “Valsa-Mefisto” e da “Sinfonia Fausto”, que a orquestra da “Rapsódia Espanhola” e de “La Valse” mais se assemelham. Ravel descobriu nos doze “Estudos de Execução Transcendente” e nos “Três Estudos de Concerto” um tesouro de novidades técnicas, harmónicas e sonoras: os estalidos de “Feux Follets” se encontram em “Scarbo”; o “Bruissement de la forêt” reconhecemo-lo no esvoaçar caprichoso dos “Noctuelles”. Já em “La Vallée des cloches”, com o seu ângelus pastoral e com a sua decoração da Helvécia romântica, parece provir de um dos “Année de pèlerinage”... Os “Jeux d’eau” murmuram em Versalhes como em “la Villa d’Este”... O inenarrável dos “Poèmes symphoniques”, as sonoridades cristalinas de “François de Assise prêchant aux oiseaux”, o não-conformismo dos Estudos fazem de Ravel um herdeiro! Se Maurice Ravel não se reconhece a si mesmo sempre no génio do Romantismo, pelo menos no espírito da audácia e da liberdade que Liszt, o rapsódo, o moderníssimo, encarna para a música francesa.*⁷⁶¹

A obra lisztiana *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* composta em 1877, a partir de uma idealização campestre, dado que Liszt adorava contemplar as belas paisagens,

⁷⁶¹V.J., “Par-dessus tout, c’est à François Liszt que Ravel se rattache; c’est au merveilleux orchestre, si moderne déjà, si violent, si métallique, si élastique, de la *Méphisto-Valse* et de la *Faust Symphonie*, que l’orchestre de la *Rhapsodie espagnole* et de *La Valse* ressemble le plus. Ravel avait découvert dans les douze *Études d’exécution transcendante* et dans les *Trois Études de concert* un trésor de nouveautés techniques, harmoniques et sonores: le grésillement des *Feux Follets* se retrouve dans *Scarbo*; le *Bruissement de la forêt* revit dans le voilettement capricieux des *Noctuelles*. Déjà *La Vallée des cloches*, avec son ângelus pastoral et son décor d’Helvétie romantique, semble provenir d’une *Année de pèlerinage*... Les *Jeux d’eau* murmurent à Versailles comme à la Villa d’Este... L’inouï des *Poèmes symphoniques*, les sonorités cristallines de *François de Assise prêchant aux oiseaux*, le non-conformisme des *Études* trouvent en Ravel un héritier! Maurice Ravel se reconnaît lui-même sinon toujours dans le génie du romantisme, du moins dans l’esprit d’audace et de la liberté que Liszt le rhapsode, le modernissime, incarne pour la musique française.”, R., p. 19.

cascatas e caxoeiras, antecipa o princípio do movimento impressionista na música.⁷⁶² Um princípio pontual que só seria retomado trinta anos depois com Ravel. Os seus *Jeux d'eau* são uma “continuação” de Liszt. A principal diferença é que Ravel cinge-se tão somente ao som da agitação da água e Liszt tenta dar uma conotação mística, simbólica e religiosa à paisagem. Sendo assim, a composição de Ravel introduzia uma nova era na arte musical com um inovador e criativo pianismo. Existe, em todo o caso, uma leve suspeita de plágio de Debussy, já que se consegue encontrar uma ligação entre os *Jeux d'eau* e *Ondine* de Ravel, com os *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* ou até com *Feux d'artifice*, pelo seu carácter *pontilhista* dos estalos e faíscas do fogo, que podem fazer lembrar os salpicos da água. No seu texto, *Esquisse autobiographique*, Ravel consente comparações e até admite que, numa fase inicial, teve um interesse por Debussy, conhecia as suas obras e estudou-as.⁷⁶³ O seu trajecto, mais tarde, seguiria um destino próprio que veio de si mesmo e de mais ninguém. Por mais que se justificasse, isso não dispersou a polémica entre os dois artistas e uma competitividade latente, muito subtil, que era alimentada pelos comentários dos críticos de arte e dos jornalistas, Pierre Lalo e outros, que prejudicaram uma possível boa relação entre eles.⁷⁶⁴ Marguerite Long contava que sentiam admiração e tinham respeito um pelo outro, mas não muito mais.⁷⁶⁵ Ravel nunca ganhou o 1.º Prémio do *Prix de Rome* como Debussy, chegou a ser-lhe atribuído o 2.º Prémio em 1901. Sabe-se que Debussy chamava-o de “fakir-charmoso”, uma espécie de encantador de serpentes. Suarès via-o como o “equilibrista”, aquele que vive musicalmente no “fio da navalha”, no meio dos desafios e dificuldades. Long prefere defini-lo como *le génie du doigté*, o génio das *dedilhações*, perfeccionismo ao máximo!

Os célebres “Jeux d'eau” (1901), pelo contrário, são uma obra cheia de imaginação – entre as três obras, certamente, a mais admiravelmente magistral, tanto pela originalidade da escrita como pela poesia evocadora que daí se liberta. As quintas, as quartas apertadas, indolentemente flutuam sobre os arpejos límpidos da mão direita. Estas sonoridades claras,

⁷⁶² Referenciado no capítulo anterior: “1. O pré-*Impressionismo* do Romantismo Musical - 1.1 Vestígios de uma *Estética da Natureza*”.

⁷⁶³ Ravel chegou a transcrever os *Nocturnes* de Debussy para dois pianos e o *Prélude à l'après-midi d'un faune* para piano a quatro mãos.

⁷⁶⁴ Arbie Orenstein, “Pierre Lalo harped on the point that Ravel was merely a clever imitator of Debussy, while M.D. Calvocoressi and Jean Mornold defended Ravel's originality in their articles.”, *Ravel: Man and Musician*, Courier Corporation, 1975, p. 32.

⁷⁶⁵ Cecilia Dunoyer, “According to Long, the relationship between Debussy and Ravel had its ups and downs, but the two men admired each other, though distantly. ”, *Marguerite Long: A Life in French Music, 1874-1966*, Indiana University Press, 1993, p. 97.

cristalinas, transparentes, compõem uma atmosfera que mantém, por um lado, o Romantismo de Liszt, o Impressionismo debussysta e, ainda mais, os encantamentos da “Balada em Fá dièse” de Gabriel Fauré, e que é, portanto, especificamente raveliana. A harmonia, com os seus pedais dissonantes, os seus tractos alterados, o seu cromatismo e mesmo uma nuance de bitonalidade, preludiam, às vezes, curiosamente nas invenções de “La Péri” e “L’Oiseaux de feu”.⁷⁶⁶



Ravel, *Jeux d'eau*.

Em *Jeux d'eau*, Ravel faz-nos ouvir os salpicos intermitentes da água que sai dos repuxos cruzados das fontes que enfeitavam os jardins barrocos. O seu borbulhar divertido faz-nos cócegas, cantava o verso de Henri de Régnier que lhe serviu de mote: “Divinité marine au dos de la tortue, Dieu fluvial riant de l’eau qui le chatouille...”⁷⁶⁷ O som de Neptuno, deus das marés onduladas, dos rios que correm soltos, vocifera entre as águas um *múrmurio húmido* e um *gracejo* indecifrável. A obra fora dedicada ao seu

⁷⁶⁶V.J., “Les célèbres *Jeux d’eau* (1901), par contre, son une œuvre pleine de imagination – des trois à coup sûr, la plus étonnamment magistrale, tant par l’originalité de l’écriture que par la poésie évocatrice qui s’en dégage. Des quintes, des quarts grâles flottent paresseusement sous les arpèges limpides de la main droite; ces sonorités claires, cristallines, transparentes, composent une atmosphère qui tient à la fois du romantisme de Liszt, de l’impressionnisme debussyste et, plus encore, des enchantements de la *Ballade en fa dièse* chez Gabriel Fauré, et qui est pourtant spécifiquement ravelienne. L’harmonie avec ses pédales dissonantes, ses trait altérés, son chromatisme et même un soupçon de bitonalité, prélude parfois curieusement aus inventions de *La Péri* et de *L’Oiseaux de feu*.”, R., p. 21.

⁷⁶⁷ Henri de Régnier, “Fête d’eau”, *La cité des eaux*, Paris, Mercure de France, (15ª edição), p. 27.

professor Gabriel Fauré, que a tinha em grande estima, embora nem todos os colegas da época, nomeadamente Saint-Saëns, apreciassem o que Ravel acabara de fazer. Para muitos, era demasiado confuso, sem coerência, uma espécie de cacofonia. Camille Maclair acentua nas composições ravelianas a sua “juventude” que as torna bem distintas das de Debussy, mais apegado à tradição, de certo modo, seguidor intelectual de Mallarmé e de um Romantismo misturado com Impressionismo.⁷⁶⁸

Se olharmos para Ravel, analisando o percurso aquático, a obra que talvez mais se destaca e que se revelou como fulcral na acentuação do seu estilo, foi a peça mundialmente conhecida *Gaspard de la nuit, Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, sobretudo o 1.º Andamento *Ondine* e o 3.º Andamento *Scarbo*. A composição pronta em 1908, feita a partir da leitura da poesia de Bertand, conta três pequenas histórias de um mundo fantástico e fantasioso de seres irreais conectados, no entanto, com aspectos da natureza, num estilo muito paganista. A sua primeira performance foi protagonizada pelo músico espanhol, amigo de Ravel, Ricardo Viñes, em 1909. Diabolicamente difícil do ponto de vista técnico e de interpretação, já que Ravel fazia questão que fosse mais tortuosa que a *Islamey* de Balakirev, esta peça veio a tornar-se, desde então, um sinal de excelência no repertório de qualquer jovem pianista. *Gaspard* é um *poema prosa* que, por si só, indica uma vanguarda em termos poéticos, pelo que não devemos submeter a riqueza do texto à condição de ser somente o pretexto da composição de Ravel. Os fabulosos poemas recriam a imagética sugerida por E.T.A. Hoffman, os seus ambientes góticos, obscuros e assustadores. Tal como Ravel, Bertrand com a irreverência do seu novo estilo de escrita, inicia um Simbolismo aberto ao futuro Surrealismo. Não era, pois, o Simbolismo decadente, mas um novo modo de escrever que se inaugurava. Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé pronunciaram-se bastante sobre o texto, ficaram empolgados com a sua originalidade e abismados com a inquietante estranheza da sua criação.⁷⁶⁹ Enquanto história, *Gaspard* descreve-nos uma personagem misteriosa que caminha na noite, sem ser observada, mostra-se e esconde-se, vai

⁷⁶⁸ *Op. Cit.*, Camille Maclair, “La musique de piano de Debussy, qui est merveilleuse, n’a pas pour moi cette ingénuité que l’art de Maurice Ravel offre avec une confiance si abandonnée. Debussy n’est un «jeune» qu’au sens un peu vague où l’entendent les gazettes. C’est, malgré tout ce qu’on pourra dire, un romantique morbide, un Baudelairien, un héritier intellectuel de Mallarmé. Il a fait un immense effort pour se dégager d’influences et de transitions et se créer une musicalité individuelle. Mais Maurice Ravel surgit tout neuf, n’ayant pas eu cette lutte à soutenir: et j’entends bien que Debussy l’a soutenue pour tous, et que c’est un des motifs de sa gloire, mais le fait est que Ravel apparaît simple, libre, et comme à la première heure d’une musique nouvelle.”, *Essais sur l’émotion musicale, I – La religion de la musique*, p. 144.

⁷⁶⁹ Acerca da discussão literária em torno desta obra consultar: Marvin Richards, *Without Rhyme or Reason: Gaspard de la nuit and the Dialectic of the Prose Poem*, Bucknell University Press, 1998.

passando despercebida na penumbra.

O 1.º Andamento *Ondine* parte da secção “*La nuit et ses prestiges*” de Bertrand e alude à ninfa sedutora, muito comum na literatura e no imaginário do século XIX, que aparece junto dos cursos de água. Quer seja parte integrante da natureza ou mera fantasia do homem, a *ondina* era uma mulher encantadora que poderia ser, devido à sua beleza estonteante, perigosa e manipuladora com quem ela se cruzasse. A música sugere, como não poderia deixar de ser, o som das cascatas e das fontes, da água no seu movimento imparável, que em certos momentos, parece submergir e afogar o ouvinte que luta, num desespero, pela sua sobrevivência.

Escuta! - Escuta! Sou eu.

*É a Ondina, que passa as suas gotas de água sobre os losangos sonoros da tua janela iluminada pelos raios sombrios da lua; e eis que, num vestido de seda moiré, a dama do castelo contempla, da sua varanda, a bela noite estrelada e o belo lago adormecido.*⁷⁷⁰



Paul Emile Chabas, Jovem naiade, 1907.



H. Fantin Latour, Ondine, 1904.



C. Claudel, A Onda, 1897.⁷⁷¹

⁷⁷⁰ Aloysius Bertrand, “Ondine”, *Gaspard de la nuit*, Paris, Mercure de France, 1920, pp. 111-112.

“*Ecoute! – Ecoute! C’est moi, c’est Ondine qui frôle de ces gouttes d’eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.*”

⁷⁷¹ Fotografia retirada do site do *Musée Rodin* (Crédits ADGP, Paris, 2012):

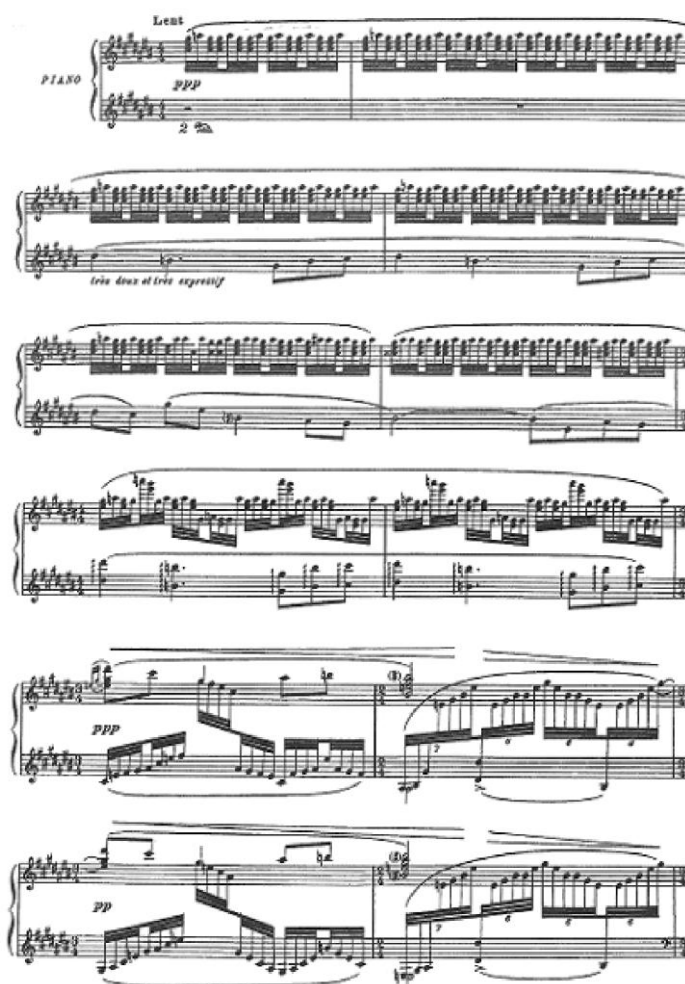
Se a Virgem *Févronia* de Rimsky-Korsakov aponta para a mulher pura sem a mancha degradante do pecado ou daquilo que diz respeito ao carnal e ao corpóreo, as *Ondinas* “mulheres-onda” revestem-se de uma natureza ambígua de pureza e leviandade, por causa da sua sensualidade e do apelo que despertam aos olhares masculinos. É como se *Févronia* correspondesse à *Virgem Maria* no Cristianismo e as *Ondinas* fossem a *Santa Maria Madalena*, um misto de pecadora e de santa. A personagem *Volkhova* da ópera *Sadko*, quando se despede do seu amado transforma-se em “rio” que simboliza o meio de comunicação comercial do povo de Novgorod. Do mesmo modo, nas antigas tradições do Brasil que provêm das tribos e etnias africanas dos negros, faz-se referência a uma entidade feminina, *Iemanjá*, que os índios baptizaram-na de Janaína. Nos cultos do Candomblé, Umbanda, Macumba ou Xangô, entre as várias divindades chamadas de *orixás*, surge “*Yèyè omo ejá*” a Mãe de todas as divindades, aquela “*mãe cujos filhos são como peixes*”. Todas elas, a *Volkova* e a *Rusalka* russas, as *Ondinas* ou a *Lorelei* da zona do Reno, a *Ilmatar* ou *Luonnotar* da Finlândia, e a *Iemanjá* brasileira personificam a mulher que emerge da Água, *orixá* feminino e fluvial em África, renasce no Norte do Brasil enquanto *orixá* marítimo. A mulher é o princípio de tudo, das areias e das águas salgadas que humidificam a terra, representa a ciclicidade rítmica, as forças contidas e a procura da estabilidade e do equilíbrio dessas forças.⁷⁷² As *Ondinas* são, para os homens, as personificações da Deusa-Mãe e a sua presença junto das águas vivas na vegetação, nos montes e nas grutas, são imagens de fertilidade da Terra (*Gaya*). Em concordância com a simbologia das Nereidas e das Musas, as *Ondinas* detêm o poder mágico de conhecer o passado e o futuro, o dom de unir a memória e a profecia, bem como influenciam a inspiração poética nos homens. Através do seu dom de clarividência e de sabedoria, protegem os

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-vague-ou-les-baigneuses>

A *Vaga* de Camille Claudel, apresentada no Salão de 1897, teve a inspiração japonesa da célebre estampa de Hokusai “*A grande vaga de Kanagawa*” de 1831.

⁷⁷² Conta a mito que *Iemanjá* teria casado com *Oxalá* e teve quatro filhos, mas a sua beleza e meiguice tornavam-na muito cobiçada, inclusive pelo rei, que por ela se apaixonou e desejava desposá-la. Ao sentir-se perseguida, a jovem fugiu e tentou escapar do exército real, refugiando-se numa montanha, mas durante a agitação da fuga acabou por ferir-se e golpear os seus enormes seios. Do seu peito jorraram os rios e as marés num movimento ondulante. Noutros mitos, diz-se que *Iemanjá* (a água) casara com *Aganju* (a terra firme) e da sua união nasceu o *Orungan* (o ar e as alturas) que incestuosamente perseguiu também a sua mãe. Trata-se de uma cosmogonia que tenta explicar a origem dos “quatro elementos” pela relação sexual de uns com os outros. A deusa é sempre vista como uma bela mulher em fuga, sempre em *devir*, que por onde passava ia espalhando a água que saía do peito como leite que amamenta uma criança. Os devotos, para homenageá-la, fazem oferendas às ondas do mar sob a forma de pequeninos barcos de papel enfeitados com fitas, flores brancas, perfumes, pó de arroz, um pente e um espelho, tudo o que possa cultuar a sua beleza e vaidade. À sétima onda, os barcos são atirados ao mar e se não afundarem e não forem engolidos pelas ondas, isso indica que a deusa apreciou os presentes e que concretizará os desejos que lhe forem pedidos.

seus eleitos, o herói e o poeta, e os marinheiros perdidos em alto mar. A verdade é que todo este ideário aquático é uma manifestação do *eterno-feminino*, como presenciamos também nas pinturas de Henri Fantin Latour e Paul Emile Chabas, e na escultura de Camille Claudel, no carácter sedutor e mágico destas criaturas envolventes.



Ravel, “Ondine”, *Gaspard de la nuit*.

“Ondine” – uma efusão maravilhosamente expressiva que se pronuncia através de um trémolo sussurrante de colcheias triplas, sete sustenidos na armadura e, por toda a parte, um granizado de arpejos... É a sereia que canta no desaguar imparável das fontes. Que força da imaginação, que precisão sobretudo no tracto e no arpejo, que progresso, que se foi robustecendo desde o tempo longínquo dos “Jeux d’eau”! A tensão muscular imposta pelo pianismo de “Ondine”, somente relaxa para dar lugar à tensão nervosa de “Gibet”: o sino não soa mais o ângelus, como no pacífico vale dos “Miroirs”, mas repica a marcha lúgubre dos enforcados “mais picados pelos pássaros do que os dedais”.⁷⁷³

⁷⁷³V.J., “Ondine – une effusion merveilleusement expressive qui s’épanche sous un trémolo bruissant de

*A tal “Ondine” de Ravel, depois de mil jogos e prestos, se desvanece num granizado. Da fada dos lagos apenas resta uma grande gargalhada e algumas gotas de orvalho nos vitrais, assim como a “ronde des lutins” de Liszt se dispersa na atmosfera.*⁷⁷⁴

Neste 1.º Andamento, Ravel começa a exhibir o seu fabuloso virtuosismo que imita o talento sobre-humano de Liszt, o seu engenho e destreza manual, e o *feitiço* que ele lançava sobre o público (sobretudo o feminino). A ênfase colocada na mão esquerda que vai indicando a “história” da peça, acompanhada pelos trémolos na mão direita, termina com a precedência clássica da destra ao piano. Jankélévitch afirma que antes de Ravel, Fauré já desenvolvera a melodia esquerdina e, no passado, o próprio Liszt havia dado maior protagonismo à mão esquerda nas suas composições pianísticas. *Ondine* é citada, em diversas passagens jankélévitchianas, como um exemplo da excelência raveliana que ultrapassa, do ponto de vista da técnica pianística, qualquer uma das peças de Debussy. Aliás, ele acredita que Ravel era melhor pianista, mas no que diz respeito aos dotes de composição, Debussy é inigualável e muito superior. Se tentarmos estabelecer comparações, o primeiro aspecto que se nota de diferente é que Debussy compunha dentro da sua mente a realidade musical que desejava tocar, passava do interior para o exterior, e Jankélévitch ensina-nos que, em Ravel, acontece o contrário. A técnica, o acto de se sentar ao piano a tocar, o *gesto* e o contacto físico com o instrumento têm prioridade sobre a criação mental. Segundo ele, Ravel era obcecado com problemas de ritmo, contraponto e harmonia. Vivia apegado ao metrónomo e tudo era meticulosamente programado, de uma maneira que nos pode parecer demasiado rígida, sem espontaneidade ou imaginação. A característica mais especial em *Gaspard de la nuit* é a presença de um *poliritmo* na composição, que problematiza e que gosta de viver num labirinto diabólico de obstáculos de complexa resolução.⁷⁷⁵ Em muitas músicas ele aplica *appoggiaturas*, acordes de nona e 11ª e 13ª, e vemos grande

triple croches; sept dièses à l’armure, et partout les giboulées d’arpèges... C’est la sirène qui chante dans le ruissellement innombrable des sources. Quelle force d’imagination, quelle précision surtout dans le trait et l’arpège, et quel progrès en robustesse depuis le temps lointain des *Jeux d’eau*! La tension musculaire imposée par le pianisme d’*Ondine* ne se relâche que pour faire place à la tension nerveuse du *Gibet*: la cloche ne sonne plus ici l’angélus, comme dans la pacifique vallée des *Miroirs*, mais le glas lugubre des pendus «plus becquetés d’oiseaux que dés à coudre». *R.*, p. 39.

⁷⁷⁴ V.J., “telle l’*Ondine* de Ravel, après mille jeux et prestiges, s’évanouit en giboulées; de la fée des lacs il ne reste qu’un grand éclat de rire et quelques gouttes de rosée sur les vitraux; telle encore la «ronde des lutins», chez Liszt, se disperse dans l’atmosphère.”, *D.M.*, p. 58.

⁷⁷⁵ V.J., “Ayant éprouvé que les chose belles sont difficiles, Ravel jouera donc à créer artificiellement les conditions exceptionnelles, ingrates, paradoxales qui rétablissent la belle dureté. (...) il invente, faute d’une difficulté naturelle à s’exprimer, des obstacles fictives qui lui feront une seconde gaucherie.”, *R.*, p. 84.

dedicação à “ornamentação” com arpejos, trémolos e *glissandos* igualmente complexos. Jankélévitch chega mesmo a dizer que Ravel é o homem da *appoggiatura*! A leitura da partitura é fria e metódica, implica uma austeridade que obriga o intérprete a uma obediência rigorosa ao que ele escreveu, que não abre espaço para interpretações mais pessoais. Há na música de Ravel uma grande violência física sobre o pianista, que exige uma capacidade de autocontrole e de repressão, para se conseguir gerir a “tensão nervosa” suscitada por *Gaspard de la nuit*, que nos impõe um esforço muscular considerável.

No início da peça, o som aparece vindo de longe, bem baixinho no “*trémolo sussurante*”, dando a entender uma cena irreal que perpetua um som misterioso que vem não sei de onde. É habitual, em Ravel, não haver um “princípio” ou um “fim” nas composições. Quando nos damos conta de que a peça começou, o som é como se já estivesse a ser tocado mesmo antes de o ouvirmos. Em termos de interpretação, é com enorme dificuldade que se consegue passar essa sensação de “continuidade” do som que consecutivamente se produz sem parar. E é difícil manter o mesmo ritmo nos trémolos, a mesma velocidade constante em que devem ser executados. Só depois de muitos ensaios e muito treino pianístico, se poderá fazer soar o que Ravel escreveu. Assim se justifica porque motivo Jankélévitch diz que Ravel é um homem “técnico”, um bom “artesão”, um *virtuoso* que desempenha excepcionalmente o papel lisztiano. Aquele sentimento de tranquilidade das *barcarolles* de Fauré, das melodias suaves, das águas que circulam alegremente do rio para o mar, cessam na vida aquática raveliana... Ravel gosta de nos “enervar”, de causar tensão no intérprete e no público. A sua “*estética da fluidez*” nem sempre descreve a atmosfera contemplativa das paisagens relaxantes que vemos nos quadros impressionistas. Identifica-se mais com o *mar tempestuoso*, a natureza drástica e selvagem das telas coloridas do Expressionismo e do Fauvismo que chocam o observador com desenhos contrastantes. Sozinho, ele aprendeu a dominar o “tufão” sonoro de Liszt e o desaire emotivo *Sturm und Drang* romântico, que ouvíamos em *Mazzeppa*, em alternativa, dá-nos *Ondine* e *Scarbo*, um “ciclone” regulado e controlado pela sua razão sempre vigilante.⁷⁷⁶

Prosseguindo a análise da obra, o 2.º Andamento, em contraste com o anterior, subtrai-nos do mundo aquático de *Ondine* e transporta-nos para o drama de *Le gibet*, o homem pendurado e enforcado. Ravel remete-nos para as obras de François Villon e Arthur Rimbaud, poetas que eram conhecidos pelo seu fascínio pelo mundo do crime e

⁷⁷⁶ V.J., R., p. 107.

das classes sociais mais baixas. O interesse por aquilo que é *marginal* e pelo submundo da *violência* e da *morte*, também o víamos em Baudelaire. Como é que o ser humano se deve posicionar perante a morte? Quando se observa o cadáver do enforcado que lição poderemos retirar dessa trágica circunstância? O poema de Bertrand centra-se no momento intermédio do homem ainda vivo e consciente, que dentro de alguns segundos reconhece que vai morrer. Está entre a vida e a morte, dará o seu último suspiro durante a noite. O seu hálito confunde-se com a brisa nocturna e dispersa-se para o *nunca mais*, enquanto o seu cadáver balança como um pêndulo de um relógio de parede.⁷⁷⁷ Esta é a caracterização terrível, lúgubre e gótica que visualizou Ravel na sua composição asfixiante, lenta, profundamente deprimente, do espírito solitário que agoniza perante o fim último, sabendo-se condenado sem réstia de esperança no Além.⁷⁷⁸



Ravel, “Le Gibet”, *Gaspard de la nuit*.

O 3.º Andamento, o mais desafiante de todos, *Scarbo*, fala-nos do misterioso

⁷⁷⁷ Op. Cit., Aloysius Bertrand, “Le gibet”, *Gaspard de la nuit*, pp. 215-216.

“Ah! ce que j’entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire? / Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois? / Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali? / Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve? / Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé? / C’est la cloche qui tinte aux murs d’une ville, sous l’horizon, et la carcasse d’un pendu que rougit le soleil couchant.”

⁷⁷⁸ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, N.Y., Pendragon Press, 1997, p. 193.

demónio, que é um pequeno gnomo ameaçador pronto a arrebatrar o ouvinte.⁷⁷⁹ Como se fosse um camaleão que muda de dimensão e de forma, ele move-se apressadamente à velocidade da luz e o ritmo musical tenta simular os movimentos acrobáticos e as piruetas deste ser caprichoso e irreverente.⁷⁸⁰ Os diferentes temas, ao longo da peça, caracterizam o típico ciclo da exposição, desenvolvimento, recapitulação e coda, que vão surgindo de modo sucessivo. Jankélévitch declara que este andamento é uma autêntica “ratoeira” para o intérprete, com os trémolos e os *staccatos*, Ravel planeou fazer tudo da forma mais complicada possível.⁷⁸¹ Além de testar a resistência psicológica do ouvinte, exige bons reflexos do pianista e é preciso que tenha dedos de aço! Do Romantismo vemos ainda esta noção da passagem de “tempestade” do *Sturm und Drang*, como se a partitura sofresse com as rajadas de um vento furioso e o próprio piano, as cordas e as teclas fossem ficar destruídos num cataclismo sonoro. A *Ondine* da água das fontes desfaz-se nas ondas do mar bravio, em *Scarbo*, o duende enraivecido cria a confusão dos remoinhos sonoros.

“Scarbo”, o gnomo malvado, vai aparecendo durante a Ondine. Após as mil gotículas, eis o feixe de faíscas: o último curso de água ainda não se evaporou – e já uma espécie de descarga eléctrica, uma corrida à apanhada entre as notas nervosamente repetidas, uma súbita violência a eriçar o scherzo. Dois temas antagonistas se deixam adivinhar, hesitantes, logo na improvisação do começo, na alternância de três notas graves em subida (A) e no trémolo em Ré# (B), no pedal de dominante que estala ao friccionar dissonante contra o Ré e o Lá de um acorde de appoggiatura que pertence ao Lá maior. O scherzo, uma vez começado (A), é passional, quase romântico, sobe e desce a passos largos, como o duende de patas longas e magras, enquanto que (B), saltitante e enraivecido, estrangula o seu

⁷⁷⁹ Op. Cit., Aloysius Bertrand, “Scarbo”, *Gaspard de la nuit*, pp. 217-218.

“Oh! que de fois je l’ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu’à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d’argent sur une bannière d’azur semée d’abeilles d’or! / Que de fois j’ai entendu bourdonner son rire dans l’ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit! / Que de fois je l’ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d’une sorcière! / Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi comme le clocher d’une cathédrale gothique, un grelot d’or en branle à son bonnet pointu! / Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d’une bougie, son visage blémissait comme la cire d’un lumignon, — et soudain il s’éteignait.”

⁷⁸⁰ Peter Kaminsky, “The dwarf Scarbo is a fantastic and faintly malevolente being, unexpectedly appearing and disappearing, rapidly changing in size and color, constantly active and full of motion. His motion is described both anthropomorphic and object-like terms: rasping nails, pirouetting on one foot, rolling spindle, expanding cathedral spire, swinging bell, flickering candle.”, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, N.Y., University Rochester, 2011, p. 125.

⁷⁸¹ V.J., “Scarbo, par exemple, est comme l’encyclopédie diabolique de tous les pièges, obstacles, chausse-traps qu’une imagination inépuissable peut tendre sous les doigts du virtuose: notes répétés, trilles, accords alternés, traits vertigineux, études de staccatos pour le poignet.”, *R.*, p. 103.

Na partitura, as notas são repetidas muitas vezes, surpreendem-nos e assustam-nos com a sua rapidez. Nalguns momentos, os sons vêm de repente, assaltam o ouvinte desprevenido e provocam uma impressão de “sobressalto”. Este apelo para o virtuosismo e para a velocidade, a sua preferência pelo *presto*, de algum modo espelham o Futurismo da sua época, aludindo ao movimento mecânico da máquina. Como o processo fabril de uma máquina automática, que começa a trabalhar quando carregamos no interruptor e que é desligada após ter concluído a sua função, assim as notas ravelianas “ligam” e “desligam”, ganham energia e perdem-na num instante.



Ravel, “Scarbo”, *Gaspard de la nuit*.

A Modernidade dos “sons mecânicos” do último andamento de *Gaspard de la nuit* é conciliada com a vertente mais mitológica e simbolista da *Ondine* no primeiro andamento. Como sempre, Ravel faz misturas estranhas de elementos num ritual alquímico sonoro. *Gaspard* é uma exibição da arte musical na sua atmosfera mágica,

⁷⁸²V.J., “Scarbo, le méchant gnome, fait pendant à Ondine; après les milles gouttelettes, voici les gerbes d’étincelles: le dernier ruissellet ne s’est pas encore évaporé – et déjà une sorte de sécheresse électrique, des frissons de chat, des notes nerveusement répétées, de soudaines violences hérissent le scherzo. Deux thèmes antagonistes se devinent, hésitants, dès improvisation du début, dans l’alternance de trois notes graves montantes (A) et d’un trémolo sur *ré* # (B), pédale de dominante qui grésille en frottement dissonant contre le *ré* et le *la* d’un accord appoggiaturé appartenant à *la* majeur. Le scherzo une fois amorcé, A, passionné, presque romantique, monte et descend à grandes enjambées comme le lutin aux longues pattes maigres, tandis que B, sautillant et rageur, étrangle tout développement.”, *R.*, p. 39.

que parece manifestar uma “bruxaria” ou uma sedução obscura que mantém os ouvintes cativos à sonoridade perturbadora que lhes transmite. Em Ravel, concretiza-se a ideia de Jankélévitch de que a música é um *enfeitiçamento* que arrebatava os nossos sentidos e que nos deixa, em certa medida, subjugados e rendidos. Este traço típico, não só de Ravel mas que é algo inerente à natureza da música em geral, Jankélévitch define-o como “encantamento” (*enchantement*) e “encantação” (*incantation*). Ambas as expressões apresentam um juízo de valor, que fica subentendido em duas realidades eticamente e esteticamente distintas. No fundo, são como as duas faces da moeda, o lado solar e o verso lunar da música, o lado positivo e o lado negativo que se complementam. O “encantamento” inspira poetas, músicos e filósofos, enriquece o seu percurso artístico e reflexivo com a sua força inspiradora, divina e transcendente, que é capaz de transmitir ao homem conhecimentos que ele naturalmente não poderia adquirir. Sob o efeito do “encantamento”, a música qual canto de Orfeu, enobrece a alma através da melodia da sua lira e favorece a espiritualização do nosso ser. Contudo, este efeito gracioso na obra de Ravel não acontece de uma forma ocasional ou esporádica, resulta antes de um esforço contínuo de estudo aliado a uma “técnica de encantamento”: *“É que a técnica, entre as suas mãos de mágico, é o instrumento de uma acção encantatória – digamos de um «charme». As manigâncias de Orfeu, os estratagemas para enfeitiçar o ouvinte são o objecto de uma aprendizagem. Não nascemos feiticeiros, mas tornamo-nos pelo estudo. Ravel professa a cada momento o primado do método.”*⁷⁸³ O “encantamento” segue a linha de Fauré, diz-nos Jankélévitch, da *medecina doloris*, da música como uma forma de terapia que cura os males da alma melancólica através da dedicação ao labor musical. A “encantação”, no polo oposto, enfeitiça a alma como uma espécie de filtro amoroso e não conduz o homem para o bem, mas rouba a sua alma e retira-lhe a vontade própria. Ao contrário de Orfeu, o poeta-médico que acalma as feras, pela “encantação” o som torna-se o cântico de Mélusine. Ouvem-se as vozes das ninfas, das sereias e das feiticeiras, sedutoras e malvadas, que desejam desviar o herói da sua senda. Como no episódio de Ulisses, na *Odisseia*, o herói resiste para não sucumbir às sereias, cuja “encantação” se torna perturbadora e desconcertante... O verdadeiro *charme* da música está algures no meio, entre “encantamento” e “encantação”, e não pode ser reduzido como um mero somatório de sons ou ritmos. Ele é todo um “perfume” que

⁷⁸³V.J., “C’est que la technique est entre ses mains de magicien l’instrument d’une action incantatoire – disons d’un «charme». Les manigances d’Orphée, les stratagèmes pour ensorceler l’auditeur sont l’objet d’un apprentissage. On ne naît pas sorcier, mais on le devient par étude. Ravel professe en toute circonstance le primat du métier.”, *R.*, p. 98.

brota das composições musicais, uma vivência inefável que passa a introduzir o cosmos dos sons no caos dos ruídos. Na música *encantada*, o tempo passa a ser organizado e dirigido de um modo harmonioso, escreve o autor, “*Para penetrar nas almas! Para apelar ao amor! Para adormecer o sofrimento! Para inspirar a alegria!*”⁷⁸⁴

*A mulher que persuade somente pelo perfume da sua presença, ou seja, pela exalação mágica do seu ser, a noite que nos enfeitiça, a música que obtém a nossa adesão somente pelo charme de um trilo ou de um arpejo, de agora em diante, serão o objecto uma profunda desconfiança. Não é digno de um homem razoável ser-se encantado (charmé). E como uma vontade viril pretende decidir-se através de razões e não dá nunca uma preferência passional, assim uma razão viril jamais se presta às seduições. A Ciência não existe para nos subtrair à embriaguez da noite e às tentações da aparência charmosa?*⁷⁸⁵

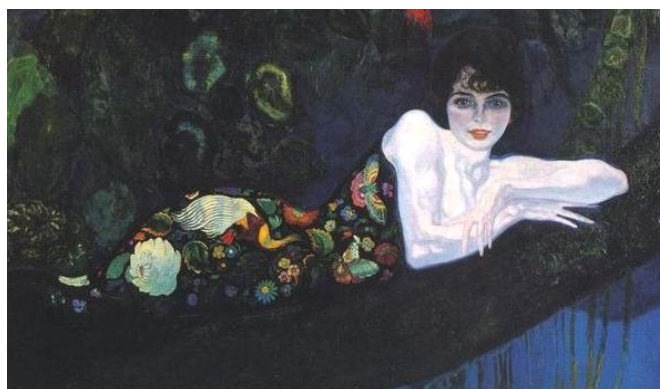
Se a experiência musical nos coloca entre a “lira de Orfeu” e o “cântico da Mélusine”, então, o caminho escolhido por Ravel de imediato se adivinha pela representação do feminino nas suas composições: a figura aquática da *Ondine*. O artista não se revê no papel do “homem razoável” e “científico”, o enfeitiçamento está garantido nas suas peças e chega-lhe por intermédio do Orientalismo dos russos, através das dançarinas nas obras de Rimsky-Korsakov, com os seus véus esvoaçantes que transbordam a sensualidade da dança do ventre e ajudam a caracterizar o *arabesque* sinuoso que aparecia nas suas músicas.⁷⁸⁶ Tanto a *Tamara* de Balakirev, como a

⁷⁸⁴V.J., “Cela implique qu'on peut distinguer entre incantation et enchantement : il y a une musique abusive qui, comme la rhétorique, est simple charlatanerie et flatte le auditeur pour l'asservir, – car les odes de Marsyas nous ‘enchangent’ comme les discours de Gorgias nous endoctrinent ; mais il y a aussi un Mélus qui ne dément pas le Logos et dont la seule vocation est, comme dans cet album de Frederico Mompou, la guérison et l'apaisement et l'exaltation de notre être. Pour pénétrer les âmes ! Pour appeler l'amour ! Pour endormir la souffrance ! Pour inspirer la joie ! La musique du conducteur des Muses est selon la vérité car elle impose au tumulte sauvage de l'appétition la loi mathématique du nombre, qui est harmonie, au désordre du chaos sans mesure la loi du mètre, qui est la métronomie, au temps inégal, tour à tour languissant et convulsif, fastidieux et précipité de la vie quotidienne, le temps rythmé, mesuré, stylisé des cortèges et des cérémonies.”, *M.I.*, p. 12.

⁷⁸⁵V.J., “La femme qui persuade par seul parfum de sa présence, c'est-à-dire par l'exhalaison magique de son être, la nuit que nous envoûte, la musique qui obtient notre adhésion par le seul charme d'un trille ou d'un arpege seront désormais l'objet d'une profonde méfiance. Il est indigne d'un homme raisonnable d'être charmé. Et comme une volonté virile prétend se décider par des motifs et n'avoue jamais une préférence passionnelle, ainsi une raison virile ne s'avoue jamais accessible aux séductions. La science n'est-elle pas là pour nous soustraire aux ivresses de la nuit et aux tentations de l'apparence charmeuse?”, *M.I.*, pp. 8 - 9.

⁷⁸⁶Nasser Al-Tae, “Ravel was drawn to the Orient from childhood and as does Rimsky-Korsakov, makes Scheherazade the center of his composition. Ravel wrote about his early fascination with the Orient in his autobiography and at age 14, observed firsthand the Javanese gamelan and the music of Rimsky-Korsakov during the Paris Exhibition of 1889.”, *Representations of the Orient in Western Music - Violence and Sensuality*, Routledge, 2017, p. 100.

Shéhérazade de Korsakov libertam a mulher da figura virginal da Esposa e Mãe que, por exemplo, o Cristianismo ocidental nos incute como o único papel legitimamente feminino. A mulher e o seu corpo autonomizam-se em relação a esta moralidade castradora e, com o simbolismo romântico do *eterno-feminino*, se começa a aceitar que a mulher pode ser maternal e sensual em simultâneo. Vejamos, por exemplo, as silhuetas do impressionista espanhol Anglada Camarassa, no seu *chiaroscuro* intenso e contrastante.



Anglada Camarassa, *Sonia Klamery* (detalhe), 1913.

Ravel deu-nos a conhecer duas obras importantes, a notável *Shéhérazade*, em duas versões: a primeira em 1898, uma *Ouverture*, e a segunda em 1904, com o ciclo de canto para mezzo-soprano, inspirado em três poemas, “*Asie*”, “*La flûte enchantée*” e “*L’indifférent*” do seu amigo Tristan Klingsor. Aqui ele desenha a mulher do século XX, entre a *femme fleur* da *Art Nouveau* e a *femme fatale* do Modernismo, Ravel reforça o poder do feminino com todas as suas facetas e contradições, a mulher na sua verdadeira complexidade, que se opõe à razoabilidade intelectual do homem mais racionalista. Os dois amigos, Klingsor e Ravel, cerca de 1900, reuniam-se com um grupo de colegas na chamada *Société des Apaches* (ou *Clube dos Apaches*)⁷⁸⁷ do qual constavam outros nomes célebres da música: Viñes, Capet, Florent, Schmitt, Déodat de Séverac, que incluía o poeta Paul Fargue, bem como pintores e escultores. Mais tarde, em 1907, juntou-se-lhes Manuel de Falla, um dos compositores de eleição de Vladimir Jankélévitch. Nas reuniões partilhavam ideias poéticas e orquestravam os versos, longe

⁷⁸⁷ *Op. Cit.*, Arbie Orenstein, “About 1900, the nucleus was formed of a group of enthusiastic devotees of the arts who were called themselves the *Apaches*. The name was coined by Ricardo Viñes, and rather curiously it refers to underworld hooligans. To some extent the young men considered themselves ‘artistic outcasts’ – constantly defending what considered to be important, whether or not the public agreed. (...) With the distaff element strictly excluded, the group met far into the night, discussing painting, declaiming poetry, and performing new music.”, *Ravel, Man and Musician*, p. 28.

da neurastenia de Mallarmé ou Baudelaire, tentavam dar ritmo, calor e exuberância à música fazendo uso de uma poesia mais “impressionista”, repleta de elementos naturalistas, menos influenciada pelo neoromantismo dos simbolistas. Os poemas de Klingsor seriam aproveitados para a composição de *Shehérazade*, assim como os textos de Jules Renard também eram adaptados ao conjunto de peças de *Histoires Naturelles*. Ravel preocupa-se em manter o mistério da poesia, não na sua forma incompreensível e negativamente obscura, mas o tal mistério da evidência em *plena luz*, como a claridade em *plein air* das pinturas impressionistas.

Shéhérazade, ouverture de féerie, foi a primeira obra orquestral de Ravel, a primeira de 4 obras, e a única que não começou por ser uma peça de piano ou um ballet. O Modernismo encontra-se com o Orientalismo russo, como referíamos, através do uso de repetições, *ostinato*, justaposições, clímaxes criados a partir de várias camadas graduais, num estilo exótico brilhante. A Abertura é composta por uma série de pequenos fragmentos ligados uns aos outros, que mantém algo de imprevisível e de improvisado, como se não soubéssemos de onde os sons vêm e para onde vão, apesar de Ravel tentar organizar-se segundo a estrutura de uma sonata. O princípio da peça com a sonoridade do oboé, lembra a *flauta de fauno* de Debussy, e transporta-nos para o seio da Mãe-Natureza. A sua estreia teve lugar na *Société Nationale* em 1899 e surtiu um efeito destabilizador que, mais uma vez, levantou críticas da parte de Pierre Lalo. É evidente que a postura de Ravel de *avant-garde* era motivo de animosidade entre aqueles que eram mais conservadores e aqueles que eram mais reaccionários do ponto de vista musical. O artista era, no entanto, muito autêntico no seu percurso musical e não se deixava esmorecer com as críticas negativas. Digam o que disserem, os seus ideais de uma música moderna aberta ao século XX, tal como defendiam os seus amigos do grupo *Les Apaches*, seguiam adiante. Essa lealdade aos seus companheiros e amigos, motivou-o inclusive a compor uma outra obra, muito significativa, dedicada às personalidades rebeldes dos seus convivas, a famosa suite *Miroirs*, datada de 1905. Cada um dos seus andamentos era uma tentativa de expressar o temperamento dos amigos e, ao mesmo tempo, uma expressão da Natureza, como se ele conseguisse identificar o temperamento psicológico da alma com aspectos da vida exterior. Tratam-se de imagens experimentais do real ao jeito *impressionista*: “*Noctuelles*” (para Léon-Paul Fargue); “*Oiseaux tristes*” (para Ricardo Viñes); “*Une barque sur l’océan*” (para Paul Sordes); “*Alborada del gracioso*” (para Michel-Dmitri Calvocoressi) e “*La vallée des cloches*” (para Maurice Delage). De todo o seu repertório que vai desde *Jeux d’eau*

até *Gaspard de la nuit*, os *Miroirs* testemunham aquilo que o compositor deve aos *Apaches*. Longe de ser uma composição meramente impressionista de um estado da natureza, existe um materialismo ou um realismo sensível que está para além das sensações visuais ou auditivas. O andamento “*Oiseaux tristes*” não deixa de evocar, de certa maneira, o “*Vogel als Prophet*” (Pássaro profeta) das *Waldszenen* – *Cenas da Floresta* Op. 82 de Schumann ou mesmo os seus “*Pappillons*”, pela ligeireza e delicadeza da sonoridade, que sugere o vôo apressado de um pássaro solitário sobre um pano de fundo vazio e silencioso.⁷⁸⁸



Schumann, “*Vogel als Prophet*”, *Waldszenen*, Op. 82.



Ravel, “*Oiseaux tristes*”, *Miroirs*.

Contrariamente ao que se poderia pensar, *Miroirs*, os “espelhos”, poderiam indicar uma concepção simbolista da arte, que se manifesta por espelho, pela especulação por enigma ou por decifração. O facto é que o próprio Ravel tem a preocupação de declarar que a sua visão não é simbólica, mas funciona como um conjunto de esboços inacabados, sem ter um sentido intimista. Quase poderemos afirmar fenomenologicamente que indicam um “estado de coisas” subjectivo e objectivo em simultaneidade. A obra é uma *experiência*, espaço de experimentação, que deixa em suspensão, de um modo interrogativo, uma interpretação harmónica e rítmica. E, com essa intenção, o artista fez questão de nos acentuar da originalidade do seu trabalho: “*Os Miroirs (1905) formam um grupo de peças para piano que marcam, na minha*

⁷⁸⁸V.J., “La mélancolie des *Oiseaux tristes* est sans doute d’une essence plus statique. La tout était fuite, course et poursuite; ici l’appel de l’oiseau traîne entre deux roulades, puis se prélassa en dissonance sur des basses mouvantes; ce mi b rêveur devenu passagèrement ré # s’attardera ainsi jusqu’à la fin au-dessus des l’ignes multiples librement superposées; l’écriture est aussi émiétée que celle d’*Une barque sur l’océan*.”, R., p. 37.

*evolução harmónica, uma modificação suficientemente considerável para apanhar desprevenidos os músicos mais acostumados ao meu estilo”.*⁷⁸⁹

A pouco e pouco, os convivas de *Apaches*, sobretudo Ricardo Viñes e Manuel de Falla, introduziram Ravel numa outra atmosfera, a do Mediterrâneo e a da música *caliente* espanhola. Uma vez mais, Jankélévitch tenta comprovar que a música francesa, no seu frescor impressionista, foi beber à fonte dos compositores russos, sem os quais nada faria sentido. Como adianta James Parakilas em *The Exotic in Western Music*,⁷⁹⁰ Espanha entrou na vida dos jovens músicos franceses filtrada, antes de mais, pelos *Ballets Russes* de Rimsky-Korsakov, numa primeira onda cultural, que lhes chegava por intermédio das inovações da *Exposição Internacional de Paris* e pelo contacto que tiveram, nessa altura, com os músicos e dançarinos de *Flamenco*. As grandiosas obras de Rimsky-Korsakov que reflectem a sua adoração pelo sol e pela luminosidade, são manifestações de energia heliocêntrica e positiva que se coaduna perfeitamente com as cores, os sabores e os sons latinos. Mikhail Glinka e Mili Balakirev, nesta época, criaram também as suas próprias interpretações latinas misturadas com a nostalgia eslava. De algum modo, isso motivou Korsakov a antecipar o interesse pelo Mediterrâneo, que amadureceu ainda mais nos impressionistas que o seguiram. Conforme foi ganhando forma, o Impressionismo começou, então, a estabelecer as suas próprias normas e, mais tarde, o movimento musical até parecia bem distante das influências iniciais russas. Estes antecedentes devem ser, em todo o caso, bem revistos para que possamos apreciar toda uma herança musical.

Sem dúvida Rimsky-Korsakov está virado, como a música francesa, para as terras clássicas do Meio-dia mediterrânico, e nomeadamente para Espanha: o tão célebre “opus 34” se evidencia... Mais de vinte anos antes do “Capricio español”, das suas ciganadas e das suas asturianas, Rimsky-Korsakov tinha transcrito a “Nuit à Madrid” de Glinka e, sem dúvida, também conheceu as espanholadas de Balakirev, a “Sérénade espagnole” sobre os temas de Glinka e a arrebatadora “Mélodie espagnole” em Ré bémol maior, que é delicadamente

⁷⁸⁹ Maurice Ravel, “Les Miroirs (1905) forment un recueil de pièces pour le piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu’alors à ma manière.”, *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, apresentados por Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 44.

⁷⁹⁰ James Parakilas, “To French musicians like twenty-five-year-old Debussy and the fourteen-year-old Ravel (just entering the Paris Conservatory), the Universal Exposition opened up many new musical worlds, not just the worlds of East Asian music – a celebrated encounter – but also of Spain. They heard both the exoticized Spain of Rimsky-Korsakov and the direct import: Gypsy musicians from Granada performing flamenco music and dance.”, “How Spain got a soul”, *The Exotic in Western Music*, UPNE, 1998.

perfumada pela melodia eslava. Para os lados da Andalusia, Rimski-Korsakov entreviu as províncias barbarescas e mouriscas onde a vocalise floresce no seu estado natural.⁷⁹¹

Os 'Ballets Russes' estavam separados de França pela Alemanha, por isso é na Alemanha que as ondas vindas da Rússia deveriam ter produzido o abalo mais potente. E, no entanto, os 'Ballets Russes', nascidos em São Petersburgo, tiveram desejo de Paris, de maneira a que a música russa e a música francesa pudessem trocar a sua Gaia Ciência. A esta aventura libertadora, não devemos deixar de associar a música espanhola, e particularmente Albéniz: deste grande génio deveria dizer-se, como se disse de Baudelaire, que inventou um novo frisson. É, pois, em "Ibéria" que Dioniso forja uma aliança com a nostalgia...⁷⁹²

Por conseguinte, Jankélévitch concebe o Impressionismo como uma nova perspectiva no contexto da arte europeia que resulta sobretudo de um *mélange total*, de um verdadeiro cruzamento de influências culturais, um intercâmbio de ideias que põe em contacto as características do naturalismo francês, do orientalismo dos russos e das terras e mares do Mediterrâneo: "*Certamente, este poliglotismo musical é-lhe comum (a Ravel) com um grande número de seus contemporâneos, com todos os capitães de longo curso, de Rimsky-Korsakov a Roussel, a música francesa e a música russa experienciaram desde sempre a nostalgia dos horizontes longínquos acolhendo um convite à viagem.*"⁷⁹³ E o mesmo se aplicava à Pintura, não apenas os músicos, os pintores tinham uma especial simpatia pela fauna e a flora das surpreendentes terras mediterrânicas. O que mais se destacou, entre os franceses, deve ter sido o trabalho de Paul Signac. Considerado impressionista mais tardio, para muitos neo-impressionista, Signac adorava velejar e, em 1892, viajou de porto em porto passando por França, Holanda, o Mar Mediterrâneo, indo até Constantinopla. No início do século XX, havia

⁷⁹¹V.J., "Sans doute Rimski-Korsakov s'est-il tourné, comme la musique française, vers les terres classiques du Midi méditerranéen, et notamment vers l'Espagne : le très célèbre *opus 34* en fait foi... Plus de vingt ans avant le *Capricio espanol*, ses gitaneries et ses asturiennes, Rimski-Korsakov avait transcrit la *Nuit à Madrid* de Glinka et, sans doute aussi, connu les espagnolades de Balakirev, la *Sérénade espagnole* sur des thèmes de Glinka et la ravissante *Mélodie espagnole* en ré bémol majeur, qui est si délicatement parfumée de mélancolie slave. Par-delà les côtes de l'Andalousie, Rimski-Korsakov a entrevu les provinces barbaraques et mauresques où la vocalise fleurit à l'état naturel.", *M.H.*, pp. 88 - 89.

⁷⁹²V.J., "Les Ballets russes étant séparés de la France par l'Allemagne, c'est en Allemagne que les ondes venues de Russie auraient dû produire l'ébranlement le plus puissant. Et pourtant les Ballets russes, nés à Saint-Petersbourg, eurent besoin de Paris pour que la musique russe et la musique française pussent échanger leurs Gais Savoirs. A cette aventure libératrice, il ne faut pas manquer d'associer la musique espagnole, et particulièrement Albeniz: de ce grand génie on devrait dire, comme cela fut dit de Baudelaire, qu'il inventa un frisson nouveau. Car c'est dans l'Iberia que Dionysos fit alliance avec la nostalgie..." *Q.P.I.*, p. 259 - 260.

⁷⁹³V.J., "Assurément, ce polyglottisme musical lui est commun avec un grand nombre de ses contemporains; avec tous leurs capitaines au long cours, de Rimsky-Korsakov à Roussel, la musique française et la musique russe ont éprouvé depuis longtemps la nostalgie des lointains horizons et accueilli l'invitation au voyage.", *R.*, p. 147.

um desejo de descoberta tão grande que só se via satisfeito através da *viagem*, pelo desbravar da natureza e pelo contacto com o selvagem, o exótico, o pitoresco. Inclusive havia aqui um sentido político de anarquia e de revolta contra o convencionalismo e comodismo estabelecido. Essa postura tornava-se comum à Pintura e à Música dado que os artistas franceses, e também os espanhóis, visitavam-se mutuamente e aprendiam uns com os outros. Anglada Camarasa, Picasso, Dalí, Gris e Miró visitaram Paris, a grande metrópole cultural, tendo feitos várias telas baseadas nesta viagem. Pela viagem a fora, se usufruía da aprendizagem de novas técnicas, sobretudo rompia-se com a fixidez e com a estrutura da ordem estática da sociedade.⁷⁹⁴ Era fundamental haver movimento, seja ele qual for, apelar à mudança, procurar novos pontos de vista, *vedutas*, sensações e “impressões”.

Jankélévitch esclarece-nos que os temas musicais espanhóis foram, durante muito tempo, motivo de estudo quer por parte de Ravel, quer por parte de Debussy, que o precedeu neste aspecto. Ambos previamente instruídos por Chabrier, outro amante de Espanha. À semelhança de Rimsky-Korsakov que introduzira as canções e a dança espanhola na Rússia, também ele, Chabrier começara a aproximar Espanha da música francesa: *“Uma das fontes principais da música de Ravel. (...) Já para não falarmos de Espanha, que eles amaram ambos com um amor igual, digamos que Ravel deve a Chabrier, em primeiro lugar, um prazer puramente musical e sem relação com a literatura.”*⁷⁹⁵

A partir de 1907, Ravel começa a renovar-se através do exotismo e do folclore: isso está bem visível, primeiro, na “Vocalise-Étude en forme de habanera” com a sua nostalgia e a obsessiva cantilena andaluz, quase contemporânea da “Rhapsodie espagnole” e “L’Heure

⁷⁹⁴ Anne Dymond, “Nineteenth-century cultural geography often divided the French nation into dichotomous pairs such as Paris and ‘la province’, or North and South, with the Mediterranean south often perceived as pre-modern and backward. Despite this dominant perception, an alternative cultural geography existed, which saw traditions of liberty and social accord as concomitant with Mediterranean France’s naturally harmonious landscape. Neo-Impressionist painter Paul Signac drew on this idea of the Mediterranean and appropriated the conventions of classical pastoral painting to his anarchist goals to envision a utopian future that would be situated on the Southern coast. (...) In the decades before 1880, avant-garde painters rarely depicted France’s Southern shore due, in part, to the cultural affiliation between Southern France and academic classicism, in turn linked with cultural and political conservatism. Not until 1880’s did avant-garde Parisian artists, such as Auguste Renoir and Claude Monet, begin to visit France’s Mediterranean coast in significant numbers.”, “5. A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France”, *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, University of Toronto Press, 2007.

⁷⁹⁵ V.J., “Chabrier est l’une des sources principales de la musique de Ravel. (...) Sans parler de l’Espagne, qu’ils aimèrent l’un et l’autre d’un amour égal, disons que Ravel doit à Chabrier en première ligne la notion d’un plaisir purement musical et sans rapport avec la littérature.”, *R.*, p. 11.

espagnole”, (...) de seguida, e sobretudo, na harmonização das “Cinq mélodies populaires grecques ”.⁷⁹⁶

Ravel dedicar-se-á à orquestração da *Rhapsodie espagnole* influenciada claramente por Chabrier, pelas composições de Debussy, veja-se a “*Soirée dans Grenade*” das *Estampes*, mas a referência mais directa será, sem dúvida, a do colega espanhol Manuel de Falla. A Rapsódia dividi-se em 4 andamentos: “*Prélude à la nuit*”, que traduz uma atmosfera lenta, suave e descendente em *ostinato*. “*Malagueña*”, que é uma reminiscência de uma espécie de dança de fandango do Sul de Espanha. “*Habanera*”, inspirada nas danças cubanas. Houve, anteriormente, uma peça para 2 pianos intitulada *Habanera*, de 1895, a que vemos na partitura abaixo citada, *assez lent et d'un rythme las* que fora uma primeira aproximação do que seria, agora, a orquestração. E o último andamento, “*Feria*”, que representa o grande final, *assez animé*, com alegres castanholas, num jeito muito festivo.⁷⁹⁷



Ravel, “Habanera” para 2 pianos, Sites Auriculaires.

⁷⁹⁶V.J., “À partir de 1907, Ravel commence à se renouveler par l’exotisme et par le folklore: cela est bien visible d’abord dans la *Vocalise-Étude en forme de habanera*, avec sa nostalgie et obsédant cantilène andalouse, presque contemporaine de la *Rhapsodie espagnole* et de *L’Heure espagnole*. (...) ensuite, et surtout, dans l’harmonisation des *Cinq mélodies populaires grecques*”, R., pp. 32 - 33.

⁷⁹⁷V.J., “Pour première fois, en 1907, Ravel aborde l’orchestre directement avec *Rhapsodie Espagnole*. Un dessin obsédant de quatre notes descendantes – fa mi ré do # – au-dessous duquel flottent, en dissonance, de mystérieuses secondes exprime dans le «Prélude à la nuit» la lassitude d’une chaude fin de journée. Tous les «parfums de la nuit», comme dans l’*Iberia* de Debussy, toute la poésie fiévreuse que Manuel de Falla a respirée vers minuit aux jardins du Généralife ont mêlé ici leurs effluves et leur nocturne langueur. (...) – La «Magueña», danse ternaire de Malaga, qui sert ici de scherzo, est une pièce d’apparence rhapsodique, c’est-à-dire très fantasque et quelque peu déconsue avec ses perpétuels changements d’allure. (...) On sait que la miraculeuse *Habanera* des *Sites auriculaires* (1895) sert d’andante à notre *Rhapsodie*; aujourd’hui encore, on se laisserait difficilement d’admirer la grâce nostalgique de ces vastes accords brisées qui promettent une résolution en *sol* ou en *do*, se heurtent à une pédale fixe de dominante – do #, et puis *mi* en la majeur (relatif de fa dièse mineur) –, et refluent mollement en laissant un peu d’écume autour des notes. Le divertissement final, ou «Feria», a peut-être influencé l’*Iberia* de Debussy qui lui est à peine postérieure. ”, R., p. 47.

Acerca desta música, Louis Laloy considera que existe uma perfeita proporção entre os quatro andamentos que, apesar de harmoniosos e equilibrados, não “desenvolvem”, o que aliás é uma característica do espírito rapsódico. Passados dez anos após *Scheherazade*, a Rapsódia é considerada a primeira grande obra orquestral que saía das mãos do compositor reflectindo toda a sua criatividade na aplicação do novos géneros e ritmos musicais. Para Laloy, a afirmação da rapsódia ajudava a combater a influência de Wagner e da escola de Franck. Mesmo assim, Pierre Lalo e Gaston Carraud diminuíram o seu trabalho, sobretudo, diziam eles, pela falta de substância e de simplicidade.⁷⁹⁸

No mesmo ano, surge igualmente a ópera *L'Heure espagnole*, que lhe custa muito mais tempo e dedicação.⁷⁹⁹ Trata-se de uma comédia lírica com um libreto da autoria de Franc-Nohain, que nos reenvia para um ambiente do século XVIII, cujo enredo decorre em Toledo, numa pequena relojoaria. Os tic-tacs dos relógios que simulam os mecanismos suíços, transformam-se em música, bem como o balançar dos pêndulos e o som das caixas de música. Alguns críticos sentiram que Ravel foi mais rigoroso na caracterização da sonoridade mecânica dos relógios do que na caracterização emocional das personagens, que foram tratadas por Nohain ao jeito de um *vaudeville* erótico, para alguns, roçando o ridículo. É como se a “máquina” ocupasse a cena e houvesse uma certa “frigidez emocional” que, ao mesmo tempo, contrastava com o aspecto caliente da música espanhola, com o erotismo burlesco das peripécias românticas entre a mulher do relojoeiro e o seu amante, numa atmosfera de “*libertinagem caustica*”, diz Jankélévitch. Os amigos *Apaches*, como sempre, aplaudiram o compositor. Manuel de Falla comenta, com admiração, que o estilo de Ravel era, em certos momentos, mais espanhol do que os espanhóis. Neste ponto, Jankélévitch faz a seguinte observação “*Certamente, há mais frescura popular em Falla, mais subtil refinamento em Ravel; mais poesia no Andalus e mais humor e escárnio ácido no Francês.*”⁸⁰⁰ A ligação de Ravel com Espanha torna-se ainda mais pronunciada, em relação aos outros compositores, devido ao facto da sua mãe ser de origem basca. A Espanha que ele nos transmite pela sua música, é atravessada pelas memórias familiares, não vivida em primeira pessoa, visto que se apoia numa construção mental idealizada e fantasiada. São numerosos os exemplos de obras deste

⁷⁹⁸Stephen Zank, *Maurice Ravel: A Guide to Research*, New York, London, Routledge, 2005, p. 50.

⁷⁹⁹V.J., R., pp. 50-52.

⁸⁰⁰V.J., R., “Certes, il y a plus de verdeur populaire chez Falla, plus subtil raffinement chez Ravel; plus de poésie chez l’Andalou, plus d’humour et de cocasserie acide chez le Français.” p. 52.

período, *Zaspiak-Bat – Esboços de temas bascos para piano e orquestra* (1913 - 1914), *Alborada del gracioso para orquestra* (1918), *Boléro* (1928), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932 - 1933), etc.

Não esqueçamos que, no passado, Liszt tinha escrito uma rapsódia espanhola, em 1863, aquando das suas viagens pela Península Ibérica. Jankélévitch frisa bem essa linha directa entre Liszt e Ravel ao dizer “*Acima de tudo, é a François Liszt que Ravel se apega. É à orquestra maravilhosa, já tão moderna, tão violenta, tão metálica, tão elástica, da “Valsa-Mefisto” e da “Sinfonia Fausto”, que a orquestra da “Rapsódia Espanhola” e de “La Valse” mais se assemelham.*”⁸⁰¹ Com efeito, Liszt – Rimsky-Korsakov – Debussy – Ravel e, o último da lista, Albéniz, todos nos indicam uma sequência de ensinamentos que formam uma “escola musical”. O artista espanhol Isaac Albéniz deixou-nos as mais variadas obras, aqui salientamos as suas *Suites espagnoles* (1886), *Recuerdos de Viaje* (1887) e os seus famosos Quatro Cadernos de *Iberia* (1905) repletos de harmonias complexas e refinadas que exibem bem o ímpeto latino. Reconhecemos-lhe os traços da música russa e da música de Liszt. Albéniz tinha o dom de retratar o pitoresco e o tradicional da “alma do povo” com o mesmo nacionalismo dos compositores russos. E compunha com a mesma admiração que Liszt sentia ao olhar os ciganos húngaros quando criou as suas *rapsódias*. Ouvimos as suas *habaneras*, *malagueñas*, *sevillanas* ao gosto popular, “*com carácter*”, *com personalidade e calor* que se demarcam das peças de todos os outros músicos impressionistas pela sua maneira de ser. Jankélévitch, numa bela expressão, resume o compositor ao escrever que, nele, “*Dioniso forja uma aliança com a nostalgia...*”

A “Iberia” de Albéniz oferecer-nos-á exemplos de uma penetrante poesia.

Na “Évocation”, que serve como uma espécie de prelúdio com aquela incomparável rapsódia, dois acordes sucessivos, um de Si menor, o outro de Sol maior, cortam subitamente o tom de Lá bemol maior. Na “Triana” os bequardos naturalizam rápido o Dó dièse em Dó maior, tão próximo na escala, tão longe pela sua expressão! (...) Debussy, neste aspecto, é ainda mais albeniziano do que Albéniz é debussyste.”⁸⁰²

⁸⁰¹V.J., “Par-dessus tout, c’est à François Liszt que Ravel se rattache; c’est au merveilleux orchestre, si moderne déjà, si violent, si métallique, si élastique, de la *Méphisto-Valse* et de la *Faust Symphonie*, que l’orchestre de la *Rhapsodie espagnole* et de *La Valse* ressemble le plus.” R., p. 19.

⁸⁰²V.J., “L’*Iberia* d’Albeniz nous en offrirait des exemples d’une pénétrante poésie; dans *Évocation*, qui sert en quelquer sorte de prélude à cette incomparable rhapsodie, deux accords sucessifs, l’un de si mineur, l’autre de sol majeur, déchirent subitement le ton de la bémol majeur; dans *Triana* des bécares naturalisent soudain do dièse en do majeur, si proche sur l’échelle, si lointain par l’expression! (...) Debussy en cela est encore plus albenizien qu’Albeniz n’est debussyste...” D.M., pp. 64 - 65.

Na mesma altura em que Albéniz trabalhava *Iberia* (entre 1905 - 1908), Debussy apresentava a sua versão pessoal de *Iberia* (entre 1905 - 1912). Espanha encarna, no Ocidente, o mesmo erotismo que existe nas melodias do Oriente. Nos finais do século XIX, os compositores franceses sonham com o Mediterrâneo e influenciam-se uns aos outros... Debussy é “albéniziano”, comenta Jankélévitch, que encontra aspectos de comunhão entre eles, mais do lado do francês do que do lado do espanhol. Escutamos a *Symphonie espagnole* de Édouard Lalo, o *Caprice andalou* de Camille Saint-Saëns, a *España* de Chabrier e até a *Carmen* de Georges Bizet, numa panóplia de estilos distintos que, no fundo, descrevem vários tipos de “Espanhas”, havendo, em todo caso, uma marca comum, o *hedonismo* das sensações e o erotismo. Ravel, como um bom actor, reflectiu nas suas peças musicais muitas e diversificadas facetas de Espanha, com estilos e registos diferentes, ora mais classicista, ora mais simbolista, ora impressionista, conforme o conduziu a sua imaginação.

*Depois da Espanha um pouco literária de "Pavane pour une infante", Espanha romântica e típica do século XIX que foi aquela de Hugo e de Théophile Gautier, de Manet, de Lalo, de Chabrier e de Bizet, até ao "opus ultimum" de 1933, ele não se cansou de ser passionadamente fiel a esta máscara. A Espanha... mas todas as Espanhas: A Andalusia apaixonada da "Alborada" (...) na "Rhapsodie", a Catalunha exuberante de "Feria" e a precisão ardente das danças de Málaga; a indolência baudelairiana da "Vocalise havanaise"; a nostalgia popular da "Chanson espagnole", a obsessão do "Boléro", a fantasia libertina da "Heure espagnole" e, em "Don Quichotte à Dulcinée" a Espanha cortês, cavaleiresca e galante do século XVII... (...) Se Déodat de Séverac, o Occitano, foi o poeta da Catalunha, Ravel, originário do País basco, identifica-se com a própria essência de Espanha*⁸⁰³

Cerca de 1928, vinte anos depois da *Rhapsodie espagnole*, Ravel criará uma obra tão especial que o imortalizou, o tão famoso *Boléro* para Ballet e Orquestra, a pedido da bailarina russa Ida Rubinstein. Nos nossos dias, a versão orquestral (sem o bailado) já foi interpretada milhares de vezes em todo o mundo, sem nunca ter caído no

⁸⁰³V.J., “Depuis l’Espagne un peu littéraire de la *Pavane pour une infante*, Espagne romantique et très XIXe siècle qui fut celle de Hugo et de Théophile Gautier, de Manet, de Lalo, de Chabrier et de Bizet, jusqu’à l’*opus ultimum* de 1933, il n’a cessé d’être passionnément fidèle à ce masque. L’Espagne... mais toutes les Espagnes: L’Andalousie passionnée de l’*Alborada*, (...) dans la *Rhapsodie*, la Catalogne exubérante de la «Feria» et la précision ardente des danses de Malaga; la baudelairienne indolence de la *Vocalise havanaise*; la nostalgie populaire de la *Chanson espagnole*, l’obsession du *Boléro*, la fantasia libertine de L’*Heure espagnole* et, dans *Don Quichotte à Dulcinée*, l’Espagne courtoise, batailleuse et galante du XVIIe siècle... (...) Si Déodat de Séverac l’Occitan fut le poète de la Catalogne, Ravel, originaire du Pays basque, s’identifie à l’essence même de l’Espagne.”, *R.*, p. 148.

esquecimento. O propósito inicial de Ravel era adaptar uma peça de Albéniz, fazer algum tipo de transcrição a partir da sua *Iberia*. Felizmente, acabou por mudar de ideias e começou a compor por si mesmo. A sua preocupação com a dança foi o princípio norteador que deu estrutura à peça. A tentativa da expressão sinuosa do corpo revela-se bem aqui, no ritmo obsessivo em *ostinato*, que desde o primeiro momento logo escandalizou os ouvintes. Ravel definiu-o como uma “*dança de movimento moderado e constantemente uniforme*”, uma “*dança lasciva*”, segundo o estudioso André Suarès, uma “*dança macabra*” e uma “*imagem sonora do mal*”. A música começa com um único instrumento, o som da flauta que interrompe o largo silêncio, com a sua melodia suave, que depois do tema inicial é acompanhada pelos outros instrumentos da orquestra introduzidos de um modo gradual em *crescendo*.⁸⁰⁴ A insistência repetitiva do tema, uma e outra vez, durante a performance da obra, é que lhe dá o seu charme inebriante, como se quisesse hipnotizar-nos e tornar-nos dependentes dessa atmosfera de sedução. A tendência para a “repetição”, como analisámos antes, estava presente no “Le Gibet” de *Gaspard de la nuit* e também na *Habanera*. Há um impulso, dentro da sua alma, para querer reiterar as sonoridades de um jeito quase diríamos “compulsivo”, para a desconstrução e reconstrução das várias facetas da “repetição” rítmica, temática, melódica e harmónica. Serge Gut, no seu artigo “*Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel: de l’obsession à l’annihilation incantatoire*” afirma, por último, que o compositor “aniquila” a tonalidade, de um modo diferente do havia feito Schoenberg, ao torná-la irrelevante no contexto musical, e o *Boléro* assim o testemunha.⁸⁰⁵



Ravel, *Boléro* (flauta).

O hispanismo raveliano é sinónimo de *fisicalidade* pelo valor dado ao corpo, ao cheiro, ao paladar, ao gosto, ao ouvido que perscruta, ao olhar que absorve e quer

⁸⁰⁴Maurice Ravel, “Avant la première exécution, j’ai fait paraître un avertissement disant que j’avais écrit une pièce qui durerait dix-sept minutes et consistant entièrement en ‘tissu orchestral sans musique’ – en un long crescendo très progressif. (...) Les thèmes sont dans l’ensemble impersonnels – des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel.”, *De Telegraaf*, 31 de Maio, 1931. Correspondência citada em V.J., R., p. 80.

⁸⁰⁵Serge Gut, “Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel: de l’obsession à l’annihilation incantatoire”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, nº 21, Junho de 1990, pp. 29 - 46.

apoderar-se do que vê, ao sentido do tacto e das sensações que daí advêm.⁸⁰⁶ O mesmo poderíamos salientar no compositor Albéniz, que serviu de ponto de apoio na composição da sonoridade sensual deste *Boléro*. A sua figura na pintura do impressionista espanhol Ramon Casas i Carbo é a imagem de Dioniso, com o rosto relaxado e o seu ar muito anafado, apreciava muito comer e beber, os pequenos prazeres de um verdadeiro espanhol.

Narra a Mitologia que *Dyonisus* ou *Baco* é o símbolo da luxúria das uvas e do vinho, do calor da sua fermentação, da textura encorpada, da embriaguez e do delírio físico e espiritual. Por um lado, o deus está perto dos homens, da terra e da realidade material, do corporal e do carnal, por outro lado, aproxima-se do divino no momento do êxtase frenético. O pequeno Dioniso nasceu da infidelidade de *Zeus* com a mortal *Semele* e, por essa razão, esconderam-no oculto nas montanhas, ao cuidado de *Hermes* enquanto era criado pelas ninfas, tornando-se o deus da montanha, dos camponeses e pastores, associado às vinhas.



Casas i Carbo, *Isaac Albéniz*, 1894.

*A planta, a vinha, por consequência, está na encruzilhada destes dois universos: a terra e o ar, o magma e o sol, as trevas e a luz, as raízes e as flores. A meio-caminho desses infinitos ígneos, encontramos a vinha, ponto de junção do vegetal que faz aderir os dois mundos.(...) Simbólica e animal, na intersecção da terra e do ar, a vinha procede também de uma figura mitológica que, não é apenas Dionysus ou Gaia, a energia da terra, mas também Flora, de quem Ovídio narrava os cultos, as significações e as formas... (...) Flora fala da vitalidade, do poder seminal, a força espermática em acção nos vegetais. (...) Flora, no seu poder, é a ocasião do cortejo de prostitutas e bacantes, de dançarinos e bebedores. (...) Flora é a divindade do 'kaïros', do desejo que confundimos com o prazer na mais urgente imanência.*⁸⁰⁷

⁸⁰⁶Madeleine Goss, "Although *Bolero* was enthusiastically applauded as a ballet, it has achieved even greater success in orchestral performances. Conducteurs are invariably given an ovation when they present *Bolero*. Ravel called it a "danse lascive"; undoubtedly it does have a curious power of stimulating the feelings through its primitive rhythm and increasing tumult of sound, and brings an emotional release to many who hear it.", *Bolero – The Life of Maurice Ravel*, Read Books, 2013, p. 50.

⁸⁰⁷Michel Onfray, "La plante, la vigne en l'occurrence, est au carrefour de ces deux univers: la terre et l'air, le magma et le soleil, les ténèbres et la lumière, les racines et les efflorescences. A mi-chemin de ces infinis ignés, on trouve la vigne, point de jonction végétal qui fait adhérer les deux mondes. (...)

Este simbolismo das “parras de uvas”, no excerto referido de Michel Onfray, dá a entender a necessidade de empreendermos uma viagem de regresso ao concreto, a tal a *transcendência do concreto* de que falavam os russos, por intermédio de uma *filosofia da imanência*, entronada por deuses mitológicos, Dioniso, Gaya e Flora. A videira consegue ilustrar a dimensão física do homem como ser encarnado, enraizado na existência terrena. Não só na Mitologia, também no Cristianismo, lemos no Evangelho de São João que o próprio Cristo se identifica com a videira: “*Eu sou a videira e o meu Pai é o agricultor. Todos os ramos que não derem frutos em mim, ele os tirará, e todos os ramos que derem frutos, ele os limpará para que dêem mais frutos*”.⁸⁰⁸ O caminho do Impressionismo, como estudámos no domínio da pintura, concilia a alma com a questão do *corpo*, da *sensação*, da *impressão* e da *sensualidade*, e sustenta a arte e a produção artística na Natureza, na vegetação, nos caules e nas raízes das plantas, que apontam para o caminho que nós devemos empreender. Se a vida nasce da terra, o homem deve regressar a ela e não a desprezar com atitudes e filosofias abstractas e intelectualistas ‘contra-natura’. Para fazer uso da expressão de Onfray, o Impressionismo termina na “*urgente imanência*” da Vida. Neste sentido, a música latina inspirada por Espanha, que ouvimos em Isaac Albéniz e Maurice Ravel, vai ser uma sonoridade virada para a Natureza, na sua qualidade líquida e aquática, já não tanto da *água* em si, mas do *vinho*, o “néctar dos deuses”. A embriaguez, do ponto de vista musical, é sentida nas obras pelas desestruturação das formas e pela abertura a novas harmonias, sem estarem sempre subordinadas ao império da tonalidade que, até certo ponto, restringiu os compositores do passado.

O interesse pelo Paganismo e pela Mitologia no folclore no Romantismo do final do século XIX e também presente nos primeiros músicos impressionistas do princípio do século XX, demonstram que a música ainda vive na esteira de um “simbolismo”, que experiencia o sagrado na Natureza. A arte musical, embora estando receptiva ao Modernismo que se vai libertando do Simbolismo literário, esconde uma religiosidade ancestral muito profunda. A maioria das óperas e bailados de Rimsky-Korsakov, que depois sugestionaram as composições de Debussy e de Ravel, apoiam-se numa

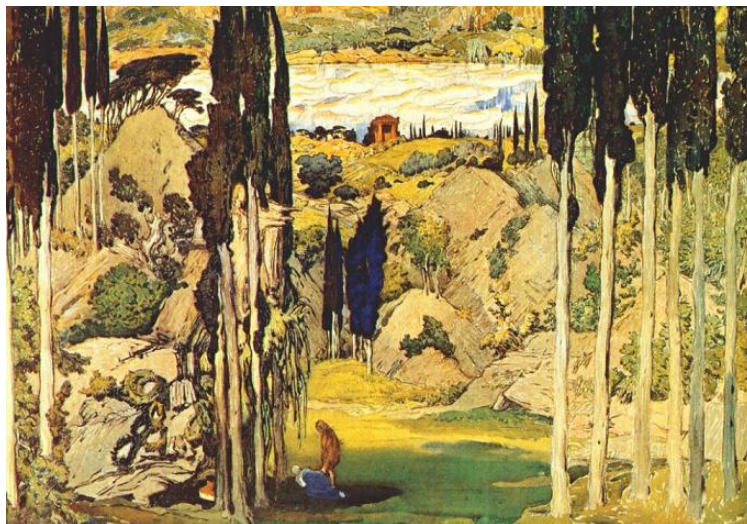
Symbolique et animale, à l’intersection de la terre et de l’air, la vigne procède aussi d’une figure mythologique qui n’est pas seulement Dionysos ou Gaïa, l’énergie ou la terre, mais aussi Flore dont Ovide a raconté le cultes, les significations et les formes. (...) Flora raconte la vitalité, la puissance séminale, la force spermatique à l’œuvre dans les végétaux. (...) Flora dans sa puissance, c’est l’occasion d’un cortège de prostitués et de bachantes, de danseurs et de buveurs. (...) Flora est divinité du *kairos*, du desir qu’on confond au plaisir dans la plus urgente immanence.”, *Les Formes du temps, Théorie du sauternes*, Paris, Éditions Mollat, 2009, pp. 25-29.

⁸⁰⁸ Jo 15, 1-5.

experiência pagã da vida, que se apega à natureza e aos animais, e tenta expressar esse apreço pela Vida através dos sons, das coreografias muito arrojadas e inovadoras, dos cenários e do guarda roupa estilo *Art Déco* de Leon Bakst, que fazem a junção do Naturalismo, do Simbolismo, do Impressionismo com o Modernismo emergente. Em 1909, o empresário russo Sergei Diaguilev, que era Director dos *Ballets Russes* em Paris, encomendou a Ravel a orquestração do bailado *Daphnis et Chloé*, baseado no romance pastoral do escritor grego Longus. Desde o início, percebemos que é um elogio ao Paganismo, pois dedica-se a enaltecer o deus *Pan*, que sobressai logo na primeira cena que é passada num bosque sagrado. Pan aparece entre as ninfas escondidas nas suas cavernas. *Daphnis* e *Chloé* juntamente com donzelas e pastores, entram em cena para fazer oferendas a essas ninfas. A história relata o romance habitual de um casal amoroso que tem de fazer frente a vários obstáculos para, no final, ficarem unidos. Em palco, quando se inicia dança geral, os rapazes e as raparigas ficam separados: *Daphnis* é rodeado pelas raparigas enquanto *Chloé* é cercada pelos rapazes. Entre deles, o jovem *Dorcon* ousa beijar *Chloé* em vão, e perante tamanho atrevimento, *Daphnis* tenta expulsá-lo, furioso e ciumento, e os dois pretendentes decidem, então, disputar-se. Aquele que dançar melhor fará jus a um beijo de *Chloé*. O primeiro a dançar é *Dorcon*, com a sua dança grotesca e primitiva. Em seguida, é a vez de *Daphnis* que encanta o público com os seus gestos graciosos, e ganha finalmente como prémio um beijo da amada. *Chloé* sai de cena deixando *Daphnis* em êxtase... Entretanto, uma jovem de nome *Lyceion* aproveita a ocasião para atrair *Daphnis*. Ao longe, sons de combate são ouvidos no palco. Trata-se de um bando de piratas perseguindo as donzelas. *Chloé* é raptada e *Daphnis* sem poder fazer alguma coisa cai, desmaia desamparado. As ninfas tentam reanimá-lo sem sucesso e recorrem ao deus *Pan*. Noutro cenário, vemos o esconderijo dos piratas, onde *Chloé* é forçada a dançar para o chefe *Bryaxis*. Sem ter como fugir, prepara-se para iniciar a dança, quando o cenário se enche de luzes misteriosas. São os sátiros que cercam os piratas de todos os lados e que anunciam a figura assustadora do deus *Pan* que, de imediato, afugenta os piratas. No final, retorna-se ao primeiro cenário de *Daphnis* e *Chloé*, novamente juntos, a encenar uma dança que alude às núpcias do casal amoroso, que em comemoração evocam os seus deuses protectores *Pan* e *Syrinx*.

“Daphnis et Chloé” (1909 - 1912), que se quer passar por uma ‘sinfonia coreográfica’, está assente em cinco temas essenciais. (...) Apesar do rigor desse plano temático e da unidade do

tom de Lá maior, “*Daphnis*” está bem composta enquanto ballet, ou seja, como uma sucessão de danças que segue o fio condutor de um argumento convencional: dança religiosa, um pouco compassada que, através das suas repetições, os seus grandes arpejos, a sua marcha lenta, se assemelha a todas as danças sagradas, a todas as cantatas das escolas. Danças de jovens meninas, depois de gente jovem, de seguida casada pelo mais gracioso dos contrapontos; a dança grotesca do pastor Dorcon, à qual se opõe a dança ligeira de *Daphnis*, em forma de barcarola.⁸⁰⁹



Leon Bakst, *Cenário do Acto II de “Daphnis e Chloé”*, 1912.

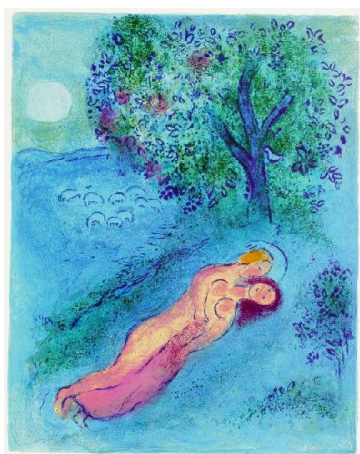
A obra levou, mais ou menos, três anos a ser criada e devidamente completada. Ravel trabalhou em conjunto com Mikhail Fokine, que seria o responsável pela coreografia do bailado, mas o seu estilo de trabalho meticuloso e bem cuidado, gerou algumas desavenças entre os dois, sobretudo no que dizia respeito à dança porque a partitura foi considerada demasiado difícil de ser dançada.⁸¹⁰ Houve outras versões criadas a partir desta história, *Daphnis e Chloé, Suite n. 1 e n. 2 para orquestra* (1911 e 1912), e *Danse gracieuse de Daphnis, suite para piano* (1913). No momento em que terminou este bailado, Ravel ainda preparou mais outros dois, *Ma mère l'oye* e *Adélaïde, ou le langage des fleurs*, composto a partir das suas *Valses nobles et*

⁸⁰⁹ V.J., “*Daphnis et Chloé* (1909 - 1912), qui veut passer pour une «symphonie chorégraphique», est construit sur cinq thèmes essentiels. (...) Malgré la rigueur de ce plan thématique et l’unité du ton de la majeur, *Daphnis* est bien composé comme un ballet, c’est-à-dire comme une succession de danses que relie le fil d’un argument conventionnel: danse religieuse, quelque peu compassée et qui, avec ses redites, ses grands arpèges, sa lente démarche, ressemble à toutes les danses sacrées, à toutes les cantates d’écoles; danses des jeunes filles, puis des jeunes gens, mariées ensuite par le plus gracieux des contrepoints; danse grotesque du bouvier Dorcon, à laquelle s’oppose la danse légère de *Daphnis*, en forme de barcarolle.”, *R.*, p. 48.

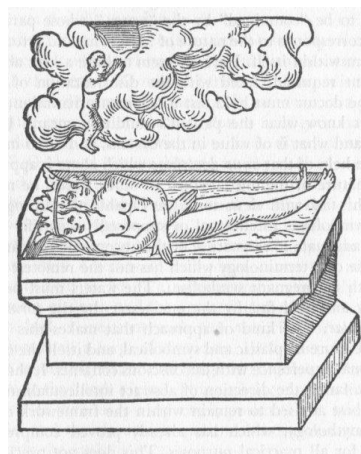
⁸¹⁰ Os papéis principais foram atribuídos aos dois bailarinos russos, muito famosos, Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina.

sentimentales. A Dança veio a ter um papel ainda mais preponderante nas composições, na última fase da sua carreira, como atesta a investigadora Deborah Mawer acerca do facto da música raveliana se converter em puro movimento. A arte de compor começa a ser uma “*dance générale*” que resulta da consonância da música com a dança.⁸¹¹

Na pintura, o tema de *Daphis e Chloé* é abordado em várias litografias de Marc Chagall que representam *Daphnis* e *Chloé* no seu leito nupcial unidos de tal maneira que “já não são dois, mas sim uma só carne”.⁸¹² Uma leitura simbolista pode ser feita a partir destas imagens misteriosas. Do ponto de vista da Alquimia, parecem corresponder ao estado de *Hieros Gamos* do *Rosarium Philosophorum* numa referência à “Hierogamia Sagrada”. É o simbolismo do casamento entre o princípio masculino e o princípio feminino, a imagem do *Andrógino* ou *Hermafrodita* na filosofia de Platão, e aquela imagem que encontramos também nos “santos” *Péter e Févronia* da Igreja Ortodoxa Russa, citados na ópera de Rimsky-Korsakov. Carl G. Jung explicava no seu livro, bem hermético, *Mysterium Coniunctionis, Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, a importância da “união dos opostos” na formação da Individuação do *Self*. Dessa união nasceria um bebé, aquela criança de que nos falava Nietzsche em *Also sprach Zarathustra*, acerca da última fase de transformação do *super-homem* que consiste em metamorfosear-se na *Criança*. O pequeno Infante, o frágil bebé desprotegido, é o término de todo o processo de maturação do “eu”. Por isso, no *Rosarium Philosophorum*, observa-se um menino voando em direcção ao céu, a *ascensão da alma* que é o nosso “bebé interior”.



Marc Chagall
Daphnis e Chloé, 1961.



Rosarium Philosophorum
A ascensão da alma, 1550.

⁸¹¹Deborah Mawer, “Danse générale: Ravel’s oeuvre as ballet”, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, New York, Routledge, 2016.

⁸¹²Matheus 19:6.

Ravel retomou o período da infância nas suas obras, quase como se estivesse numa sessão de *regressão* psicanalítica. Das duas óperas que ele trabalhou, a primeira é *L'heure espagnole* que já citámos, e a segunda é *L'enfant et les sortilèges* de 1925, com libreto escrito pela bela escritora Sidonie-Gabrielle Colette. Nesta peça, existe uma apologia da *criança* e da *inocência*, que reflecte a necessidade espiritual de voltarmos a ser como a criancinhas: “*Deixai vir a mim as crianças, não as impeçais, pois o Reino dos Céus pertence aos que se tornam semelhantes a elas*” relembra a passagem bíblica.⁸¹³ A natureza da criança é sempre pura, mesmo com as suas traquinices e travessuras próprias da idade, ela mantém-se alheia ao mal que há no mundo. E o egoísmo infantil, que lhe é habitual, tende a superar-se com o crescimento. Percebemos que, no decorrer da ópera, o individualismo da criança é ultrapassado pela bondade e pela generosidade que vão ganhando força no fundo da sua alma. A ópera conta-nos, portanto, a história de uma criança mal-comportada, muito desobediente e indisciplinada, que teima em fazer birras sempre que não vê os seus caprichos satisfeitos. A mãe ordena-lhe que cumpra com os seus afazeres, mas ela insiste em contrariar o que lhe mandavam fazer e, para se vingar, destrói os objectos e os brinquedos espalhados pelo seu quarto. Após esta descrição realista do “egoísmo”, Ravel passa para um mundo fantástico e surreal. Os objectos começam a ganhar vida e, sentindo-se vítimas das fúrias constantes da criança, planeiam retaliar as maldades sofridas. Ralham e refilam, fazem todo o tipo de protestos, de maneira a fazer-lhe ver que não deveria mal tratar os outros. No meio de toda esta confusão, a criança foge para o jardim e tenta refugiar-se, quando observa um pequeno esquilo que acabara de ser magoado, e de imediato socorre o desprotegido animal. Em face deste seu gesto de amizade, os objectos comovem-se e decidem perdoar a criança de todas as suas tropelias. Como seria de esperar, no princípio do século XX, a afirmação da Psicanálise então em voga, despertou o olhar curioso de Melanie Klein sobre esta peça. O trabalho de Ravel incide sobre o “mundo psicológico” e ajudou inclusive a dar coesão às suas teorias sobre o desenvolvimento da criança. Não era comum os compositores dedicarem óperas a “crianças” do estilo “teatro infantil” que ensinava uma “lição de moral”, e isso faz da abordagem raveliana algo absolutamente extraordinário.

Nas suas duas óperas, o compositor faz “magia” e transporta-nos para um reino encantado, onde tudo é possível acontecer, tal e qual como numa atmosfera surrealista. O seu específico “*sortilège*” é a capacidade de Ravel “dar vida” até àquilo que é

⁸¹³ Mateus, 9:14.

inanimado. Os “horlogues” com o seu tic-tac na *L’heure* e, desta vez, os brinquedos que interpelam o menino em *L’Enfant*, realizam sons onomatopaicos que tentam simular os sons e os ruídos vindos dos objectos. O Vitalismo do artista vai para além da vida da natureza ao ar livre, para além desse Impressionismo campestre, ele copia o papel do *Demiurgo* e como se usasse uma varinha de condão, acorda os objectos, o que talvez nos recorde o cenário das aventuras de Lewis Carol com a *Alice no País das Maravilhas*. Mais do que um “músico pintor” como Debussy, Ravel é o “músico demiurgo”, o feiticeiro criador de novas e estranhas sonoridades.

*Maurice Ravel dá a palavra não apenas aos animais, mas às plantas, mas às coisas inanimadas, ao mecanismo dos relógios discordantes, ao assobiar do fogo que se expele: à árvore em si mesma, não a um fantasma secundário dessa árvore, gemido e suspirado, e dá-nos a entender o seu “portando” vegetal no jardim do “clair de lune”. E, portanto, Ravel não é um daqueles que apenas desenha, como diria Roland-Manuel, no “Dicionário da Natureza”!*⁸¹⁴

L’enfant et les sortilèges é uma fantasia lírica no verdadeiro sentido da palavra, uma cornucópia de vários estilos, que nos faz sonhar sem perdermos, no entanto, o contacto com a realidade. Havendo por detrás uma “lição de moral”, a sua ópera brinca connosco e sobretudo no meio dessas brincadeiras, *L’enfant* esconde uma pedagogia que visa crianças e adultos. Ravel passava a imagem de um artista amadurecido, que desenvolve até uma dimensão psicológica e psicanalítica nas suas peças musicais, que nos ajudam a compreender o nosso próprio mundo interior. Como mencionámos antes, ele não gostava de falar de si ou de chamar a atenção sobre a sua intimidade, colocava os seus pensamentos na boca das personagens que foi criando. No fundo, disfarçava-se e fazia uso de um “ilusionismo musical”, afirma Jankélévitch, que artificializava os seus sentimentos ocultos. É por essa razão que Roland Manuel considerava que estávamos diante da “arte do impostor”. Ninguém sabia muito bem o que se passava dentro da sua mente. Abrigava no seu íntimo uma “criança interior”, afirma Roland-Manuel,⁸¹⁵ que

⁸¹⁴V.J., “Maurice Ravel donne la parole non seulement aux animaux, mais aux plantes, mais aux choses inanimées, aux horloges discordantes, au feu qui siffle et crache: l’arbre lui-même, non point un fantôme secondaire de cet arbre, gémit et râle et fait entendre son *portando* végétal dans le jardin du clair de lune. Et pourtant Ravel n’est pas de ceux qui puisent, comme dirai Roland-Manuel, dans le «dictionnaire de la nature»!, *M.I.*, p. 47.

⁸¹⁵Roland- Manuel, “(...) le comportement de Ravel laissait percer sans cesse la crédulité, la franchise et l’insouciance d’un enfant. Un enfant qui ne quitta jamais le royaume de féerie, et qui sut l’évoquer,

gostava de se isolar e de viver sozinho num recanto só seu, no seu mundo artístico, como diria também Jankélévitch, a música era para ele um refúgio que “*circunscreve um ‘jardin clos’, uma segunda natureza, uma muralha mágica (...) e que se torna o mundo fictício da arte.*”⁸¹⁶ Muito apegado à sua mãe, Ravel exprime nessa afectuosidade uma maneira de ser infantil, que tentava disfarçar sob uma imagem de sobriedade. A exclusiva ligação com a mãe, sintoma talvez do *Síndrome de Peter Pan*, tornava-o um indivíduo pouco emancipado do ponto de vista emocional, parecia que a mãe não o deixara crescer ou procurar outros projectos na vida que não fossem a vida familiar com os pais.⁸¹⁷ Os seus amigos e os grupos que ele frequentava consideravam-no um homem bondoso, mas sempre com a ressalva de que demonstrava muito pouco o lado sentimental. Nem se sabe ao certo se alguma vez se apaixonou ou se teve algum romance. A atmosfera barroca das *Fêtes galantes* sob o signo da mistificação do Carnaval de máscaras, de pseudónimos, muito típica do Simbolismo, era-lhe útil, pois permitia-lhe esconder a sua maneira de ser e exhibir somente a obra musical. Jankélévitch sente que Ravel mistura uma “estética do esforço”, o gosto pela complexidade, pelos *rébus*, quebra-cabeças e charadas, que é conjugada com elementos passionais de erotismo, porém, muito refinado e sublimado, em certa medida, inibido pela inocência infantil que o habitava. Desconectado do *expressivo* romântico, o artista dirige-se a nós a partir de uma posição de exterioridade, vira-se para o concreto, mas como indica Roland-Manuel, não “desenha” a natureza ao jeito dos pintores impressionistas. A sua adoração pela natureza, pelos jardins e pelos animais (sobretudo gatos) leva-o a criar uma comunhão com os sons do mundo, que repete objectivamente sem nuances nostálgicas ou sentimentais.

Ravel, antes de mais, passou a ser mestre na arte de se tornar um outro, serve-se do mundo real para velar a sua verdade interior. O conhecimento da exterioridade, a contemplação do universo pela inteligência são, nele, formas de pudor: em suma, ele fala das coisas para não

nommément ou non, aux pages profondes de son œuvre.”, *À la gloire de Maurice Ravel*, citação feita a partir de V.J., *R.*, p. 133.

⁸¹⁶V.J., “circonscriit un «jardin clos», une seconde nature, une enceinte magique (...), et qui devienne le monde fictif de l’art.”, *R.*, p. 89.

⁸¹⁷Maurice Ravel/Arbie Orenstein, “Maurice Ravel’s attachment to his mother was undoubtedly the deepest emotional tie of his entire life. In a remarkably candid letter to Ida Godebska written on December 27, 1919, he reminisced: “*I’m thinking that it will soon be 3 years since she has departed, and my despair increases daily. I’m thinking about it even more, since I have resumed work, that I no longer have this dear silent presence enveloping me with her infinite tenderness, which was, I see it now more than ever, my only reason for living.*”, *A Ravel reader: Correspondence, Articles, Interviews* (Seleção de textos compilados por Arbie Orenstein), New York, Courier Corporation, 1990, pp. 1-2.

ter de falar de si. (...) E é a mesma inteligência que, dentro de si, se satisfaz com a fabricação de autómatos ou engenhos artificiais, e que se absorve no espetáculo da pura doação.⁸¹⁸

Embora tenha uma personalidade demasiado sóbria e distante, Ravel comove-nos com o seu humanismo. Havia nele um lado deveras humano que, com facilidade, fá-lo identificar-se com o sofrimento dos outros. A obra *Tombeau de Couperin* confirma esse seu “amor ao próximo”, como sabemos, fora uma homenagem que ele resolveu prestar aos amigos que perdeu durante a I Guerra Mundial. Em resposta aos seus críticos mais mordazes, havíamos de dizer que este músico tem, sim, uma “alma” e preocupações morais e éticas. O Neoclassicismo que ele aqui adota, voltamos a frisar, serve-lhe de “disfarce”, no qual a estrutura de uma suite barroca francesa, organizada em andamentos autónomos, *Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata*, aparentemente alheios às emoções do artista, nos cativam somente pelo seu refinamento, nada mais. Os outros compositores da geração mais velha recusavam-se a aceitar a frieza do Neoclassicismo, e tampouco conseguiram ter imaginação para criar e compor durante aquele período entre as duas guerras. Após a morte de Debussy, em 1918, Ravel é eleito o grande representante da música francesa e, por fim, teria agora o seu merecido momento de glória. O Concerto em Ré Maior, mais conhecido como “Concerto para mão esquerda” foi também criado na sequência das desgraças e dos dramas da Guerra. O Concerto destinava-se ao pianista Paul Wittgenstein (irmão do filósofo Ludwig Wittgenstein) a quem lhe tinha sido amputado braço direito. Deve ser, certamente, umas das suas composições mais “emotivas”, se é que podemos falar assim. Uma criação formidável, admirada por muitos, que o elevou a um estatuto superior. A influência de Liszt sobressai de imediato e é até possível sentir algo de “passional” no que compôs. O artista prepara um único andamento assente em material monotemático que explora, contudo, uma série de harmonias de Jazz.⁸¹⁹ Nesta época, estamos em

⁸¹⁸V.J., “Ravel tout d’abord est passé maître dans l’art de devenir un autre soi, et il se sert du monde réel pour voiler sa vérité intérieure; la connaissance de l’extériorité, la contemplation de l’univers par l’intelligence sont chez lui des formes de la pudeur: en somme, il parle des choses pour n’avoir pas à parler de soi. (...) et c’est la même intelligence chez lui qui se complaît dans la fabrication des automates ou engins artificiels, et que s’absorbe dans le spectacle du donné pur.”, *R.*, p. 140.

⁸¹⁹V.J., “Les deux concertos, quoique contemporains (1930-1931), sont de caractère fort différent, et cependant le ‘Concerto en Sol’, malgré les apparences, n’est pas plus ‘ravélien’ que le ‘Concerto en Ré’. (...) Le *Concerto en ré*, bien qu’on y puisse facilement distinguer andante, scherzo et finale, se joue sans interruption en un seul mouvement fait de mouvements enchaînés. (...) Dans le *Concerto en ré*, la main gauche solo, après une entrée foudroyante, rythme solennellement la marche triomphante du prélude (la sarabande, dit Goldbeck) et aligne des accords qui composent à notre concerto, en guise de portique, une espèce de colonnade monumentale; l’orchestre, en tutti, reprend alors ce péan que soulève un souffle

1930-31, compõe em simultâneo o seu outro Concerto em Sol maior, escrito ao estilo de Mozart, que em nada se relaciona com o anterior, apresentando até um Adagio central, suave e lírico, que contrasta com o ambiente dramático que se manifestava na “Mão esquerda”. A sonoridade de Sol maior transmite-nos um maior optimismo e entusiasmo, um sentido de esperança para as pessoas que tentavam reconstruir as suas vidas depois de tantos conflitos mundiais.

Em 1928, Ravel atravessou o oceano para se deslocar aos Estados Unidos, em mais uma tournée de concertos, e nessa altura, conheceu várias cidades e uma nova realidade.⁸²⁰ Durante a viagem, teve oportunidade de contactar, finalmente, George Gershwin e assistir ao seu musical *Funny Face*. Há muito tempo que demonstrava curiosidade em conhecê-lo e sobretudo em poder ouvi-lo tocar a sua *Rhapsody in Blue* e outras peças influenciadas pelo Jazz. Esta última fase da sua carreira, após a sombra da guerra, iriam catapultá-lo, em definitivo, para o Modernismo. O Concerto da “mão esquerda”, indica-nos o investigador Arbie Orenstein, que os dois temas apresentados na Introdução derivam do Jazz com algumas notas “blue” ritmicamente sincopadas, e Jankélévitch acrescenta também que no *scherzo* pressentimos a presença de Gershwin.⁸²¹ Nos últimos tempos, o Jazz começava a ser popular na vida boémia nocturna dos cafés parisienses. Além de Ravel, Darius Milhaud incorporou estes novos elementos musicais nas suas peças. Pertencente ao “Grupo dos Seis”, *Les six*, sob a alçada paternal de Erik Satie, tanto ele como os seus colegas sentiam respeito e admiração por tudo que Ravel foi conquistando. Os “seis” pretendiam ser a versão francesa do “Grupo dos Cinco” russo, nele constam Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. Já numa linha distante de Debussy e de Ravel e avessos ao Impressionismo irão prosseguir com os seus próprios projectos, mais surrealistas e cubistas, por trajectos ainda mais *avant-garde*.⁸²² Mais envelhecido e sobretudo com muitos problemas de saúde, Ravel viu a sua vida abreviada e não pode mais acompanhar a nova geração modernista que se seguiu. Deixou-nos, no entanto, uma obra fabulosa e magistral que fala por si...

d’inspiraton irrésistible.”, *R.*, p. 58.

⁸²⁰ *Op. Cit.*, Arbie Orenstein, “Among the many highlights of the trip were a visit to the home of Edgar Allan Poe, an excursion to Niagara Falls, and a visit to the Grand Canyon, whose majesty and beauty Ravel found overwhelming. He saw old friends such as Bartók and Vreše and was introduced to literally hundreds of musicians and admirers, among them George Gershwin, Fritz Kreisler, and Paul Whiteman. Several evenings were spent in Harlem listening to Jazz with Gershwin and Alexandre Tansman.”, *Ravel: Man and Musician*, p. 97.

⁸²¹ *V.J., R.*, p. 107.

⁸²² Sobre o tema, consultar Alfred Cortot, *La musique française de piano, Les ‘six’*, Paris, P.U.F., 1948.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONCLUSÃO

‘Les Adieux’

Mais de uma década depois de iniciarmos o estudo das obras apaixonantes de Vladimir Jankélévitch, chegou a hora de dizer *Adeus*, tendo como música de fundo, se quisermos, a célebre *Sonata nº 26 “Les Adieux”* de Beethoven, Op. 81 a. Sem dúvida que se torna difícil finalizarmos um trabalho que, durante tanto tempo, nos acompanhou e que já se tornava uma parte integrante da nossa vida. Primeiro, enquanto preparávamos a dissertação de Mestrado e, por último, com o término do Doutorado, cremos ter alcançado a principal intenção de toda esta investigação que era dar a conhecer a obra de Vladimir Jankélévitch na sua vertente da Estética e da Filosofia da Música. Como seria de esperar em qualquer estudo deste género, em certos momentos, a dedicação parecia aquém do resultado que se pretendia atingir, o perfeccionismo apegado a detalhes e a curiosidade insaciável que nos fazia desejar mais e mais livros e leituras, estudos comparativos, que iam impedindo e tornando mais lenta a resolução final. Mas agora é com grande satisfação e com aquele sentimento de “cumprimento de um dever” que concluímos a *Temporalidade e Estética do Impressionismo Musical na Filosofia de Vladimir Jankélévitch*, conscientes de que a investigação foi realizada com maior seriedade possível, já que o autor merece toda a consideração e louvor que lhe possamos prestar.

Como vimos, a originalidade deste caminho percorrido encontra-se na abordagem “russa” que se fez do Impressionismo. Melhor do que ninguém, Jankélévitch soube fazer um levantamento das características do Naturalismo eslavo que influenciaram o movimento impressionista francês. É, por essa razão, que o **Capítulo 1 A Herança do Romantismo Russo: Realismo Místico e Vitalismo** se prende com uma explicação das primeiras correntes da filosofia e do pensamento religioso e teológico dos russos, durante o século XIX. A finalidade seria demonstrar, em primeiro lugar, que a filosofia do Romantismo, aquela que já tínhamos desenvolvido no nosso estudo anterior *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch*, nessa ocasião fazendo referência sobretudo ao Romantismo alemão, juntamente com o Romantismo russo, são responsáveis pelo aparecimento e consolidação das primeiras

ideias impressionistas na Europa. Tendo em conta que os principais pensadores russos eram muito influenciados pela religião, então, para entrarmos no Romantismo russo temos de explorar, antes de mais, o contexto *místico* de uma via de *meditação experiencial*. A ligação à natureza através do Paganismo e do Xamanismo siberiano fizeram aproximar a Mitologia russa do Cristianismo primitivo tornando a Ortodoxia diferente do Catolicismo a que estamos mais habituados no Ocidente. Eles vivem a natureza como espaço sagrado para a manifestação de Deus. Essa atitude transita para o domínio da Estética, ainda mais do que na filosofia romântica alemã, a que víamos em Schelling, Goethe e Novalis, a filosofia naturalista dos russos sobressai graças à valorização da noção de “vida” que envolve o *vitalismo* com uma espécie de *sensacionismo panteísta*, que se vai reflectir na filosofia francesa de Maine de Birran e de Bergson, no pensamento de Simmel e na *Estética Impressionista* de Jankélévitch.

Como ponto de partida, dispomos de um pequeno ensaio, pouco lido, mas não de somenos importância, intitulado “*Les thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine*”. Um texto de 1925, redigido na fase de juventude do autor, onde ainda não existe uma linha condutora de ideias propriamente amadurecidas. Mesmo assim, devemos usá-lo de maneira a analisar os seus pressupostos filosóficos e verificar como ele começa a criar a relação entre a filosofia russa e a filosofia ocidental. Só depois de ficar bem elucidada a razão de ser desta sinergia de inter-relações de pensamento é que vamos entrando na chamada “filosofia da impressão” e no Impressionismo. Passamos, portanto, do Romantismo russo para o Impressionismo francês ao longo dos capítulos iniciais desta investigação.

Muitos estudiosos consideram, à primeira vista, que os escritos filosóficos russos não “fazem Filosofia”, que são textos sem originalidade nenhuma, apenas copiados de outros autores estrangeiros do final do século XIX. Quando a Filosofia surgiu na Rússia, nesta época, os professores seguiam as escolas alemãs e tentavam acompanhar um impulso progressista que pretendia fazer evoluir a Rússia para elevá-la a um estatuto cultural superior. Como se pensava que a Europa era do ponto de vista intelectual mais enriquecedora, os professores das academias afastavam-se daquilo que era mais típico na mentalidade eslava para se ocuparem, em exclusivo, com o que vinha de fora. Este comportamento levou a que ocorresse uma divisão da filosofia russa em duas grandes tendências de *Lebens-* e *Weltanschauungen* que tiveram consequências na filosofia contemporânea. A corrente “oficial” que era ensinada de forma convencional e que seguia os princípios da modernidade do Ocidente ficou designada de *zapadnitchestvo* e

orientava-se de acordo com os ditames da Europa, com a filosofia racionalista alemã. Já a verdadeira Filosofia, a que consideramos como sabedoria, estava presente nos ensinamentos tradicionais que vinham de uma *mística* religiosa, que encontramos presente na antiga Patrística grega e na mística oriental de São Gregório de Nissa, São Gregório Nanzianzeno e São Basílio, nos textos dos Padres do Deserto, de Pseudo-Dioniso o Areopagita, de Mestre Eckhart, presente também na célebre obra dos *Relatos de um Peregrino Russo*, no folclore da Mitologia e do Paganismo, acima de tudo, na *tradição oral* sem um registo escrito e definitivo que pudesse ser apelidado de “filosofia” naquela acepção mais académica. Esta segunda vertente, longe da Europa e do resto do mundo, ficou denominada de *pochvennichestvo* e está associada com movimento da *Eslavofilia*, que dava início ao Romantismo russo, inspirado na vida simples e rural dos camponeses com as suas tradições religiosas *sincréticas*, que misturavam o folclore paganista com a doutrina cristã. Se tivermos em consideração que a vida do homem russo se relacionava essencialmente com a vida da “terra”, com o cultivo e a agricultura, observamos que os camponeses estão dependentes da natureza e das suas condições meteorológicas para conseguirem sobreviver e retirarem daí o seu sustento. O reconhecimento de que a natureza é um grande ecossistema submetido a ciclos, onde o ser humano está integrado e necessita de viver em concordância com os outros seres e a vida que o rodeia, torna o homem russo muito naturalista, paganista, demasiado supersticioso, preso a rituais xamânicos que lhe transmitem uma sensação de segurança perante a instabilidade das mudanças climáticas e das intempéries da vida ao ar livre. Mais do que nunca, ele sente que é um ser orgânico, encarnado e material, rodeado por uma *bioesfera* de outros seres num cosmos incomensurável, logo, é um *microcosmos* dentro de um *macrocosmos*. Por aqui se percebe a ligação do Cristianismo com o Paganismo, pois a palavra de Cristo, apesar de ser bem recebida pelas comunidades pobres do povo, era avaliada em função das suas crenças anteriores, crenças ancestrais e milenares que não poderiam ser esquecidas de um momento para o outro. Em vez de recusarem o Cristianismo, adicionaram-no e misturaram-no com a Mitologia que resultará numa espécie de *Panteísmo* primordial, segundo o qual o divino, o homem e todos os seres vivos estão unidos numa harmonia cósmica, repleta de sentido e significação. Essa dualidade entre *Paganismo-Cristianismo* estabeleceu uma *dupla crença* que, desde aqueles tempos, ainda se mantém na cultura e na filosofia ortodoxas contemporâneas. Segundo Jankélévitch, a Filosofia russa, a verdadeira, não procura o futuro nem o progresso, mas apoia-se no passado ancestral da nação, que não

pode ser aniquilado. Embora as escolas de Moscovo perseguissem, em vão, o Positivismo e o Materialismo do Ocidente, convencidos de que estavam a aprender algo fundamental para o alargamento das mentalidades, havia um pequeno grupo de escritores de *contra-cultura* e *contra-corrente*, os da *Eslavofilia*, que preferiam aprofundar a história tradicional do povo e as suas crenças fundamentais. Aleksey Khomyakov, Ivan Kireevsky e Konstantin Aksakov foram os pioneiros de uma *filosofia da terra*, *filosofia da vida* e, acrescentamos, da *filosofia impressionista* na perspectiva de Jankélévitch. Trata-se de um Impressionismo que esconde uma religiosidade imanente, um sentido de Transcendência que é panteísta, através de um movimento filosófico de *regresso ao concreto*, que direciona o homem para a matéria e experiencia o Sagrado na Natureza, em união com a vida da natureza e os seus “quatro elementos”.

A *Eslavofilia* desejava fortalecer a identidade nacional do povo russo, protegendo-a daquilo que era estrangeiro, baseando-se nestas ideias naturalistas e nas crenças tradicionais, humanizando o sujeito no sentido de acolher os animais e as plantas, levar uma vida simples e frugal, como nos indicam os ensinamentos da *hesychia* oriental, de uma prática de meditação para aprendermos a ser simples, serenos e puros de paixões desordenadas e da agressividade que poderia prejudicar todas as relações interpessoais e também as relações do homem com o meio ambiente. Há, portanto, um Paganismo que sublinha um sentido religioso na natureza, um sentido até *ecológico*, que assenta igualmente nos ensinamentos do próprio Cristo que tinha compaixão pelo sofrimento, pelos pecados e imperfeições das pessoas, visto que todos nós e o mundo à nossa volta fazemos parte de toda uma Criação divina. Somos feitos à *imagem e semelhança* do *Criador* e, tal como explicava São Boaventura, pelos indícios de Deus no mundo poderemos refazer o caminho da *criatura* para o *Criador*. Os primeiros pensadores da *Eslavofilia* desejavam, então, formar uma “Filosofia da Religião”, que não era uma “Teologia” teórica, mas *Teologia Mística* que buscava uma compreensão intelectual que os ajudasse a terem uma vivência mais profunda de Deus.

Esta concepção mística russa não era de todo alheia ao Romantismo alemão, dado que a *Naturphilosophie* já apontava para a ideia da Natureza enquanto *organismo vivo*, à qual os russos acrescentam a noção de uma “comunidade espiritual” que é o verdadeiro significado da palavra *Sobornost*. O termo complexo, devido à sua profundidade semântica, torna-se a palavra-chave da Igreja Ortodoxa e, se quisermos entender a filosofia russa, nunca poderemos esquecer a sua importância. Na verdade, para os russos, tudo gira em torno da *Sobornost*, a comunidade de homens e seres vivos

que somente em união uns com os outros, em grupo e em colectividade, se podem transformar espiritualmente. A Igreja Cristã deve ser a realização terrena da *Sobornost*, pondo em comunhão Cristo com o homem e todos os seres, pela união da matéria e do espírito, do real e do ideal, do plano horizontal e do plano vertical, do imanente e do transcendente. Os seguidores da *Eslavofilia* acreditavam que todo o sujeito é chamado, em vida, a concretizar uma determinada “missão” e, com esse fim, deve agrupar-se com os outros e fazer uso do diálogo, com discernimento e racionalidade. No entanto, quando se fala em “racionalidade” devemos esclarecer que não é aquela *razão* cartesiana, depurada e fria, longe de qualquer emotividade. É a razão intuitiva dinamizada pela chama viva do amor, da conciliaridade dos intelectos, o do *eu* e o do *outro* em intercâmbio de amizade. Neste contexto, Jankélévitch aproveita-se da crítica da *Eslavofilia* ao *individualismo intelectual* para atacar ferozmente toda a filosofia de Kant, que ele interpreta como uma expressão de um pensamento egoísta, virado para si próprio, à semelhança sujeito solipsista de Descartes. Recuperando toda uma tradição grega, desde o Neoplatonismo até à sua revalorização dos ideais neoplatónicos durante o Renascimento com Giordano Bruno e Nicolau de Cusa, Jankélévitch defende que a filosofia ocidental se distanciou de um ideal “unificador”, aquilo que os russos exprimem no termo *vséédinstvo*, que traduz a noção de fusão e de unificação com o *Uno-Todo* de Plotino. Há uma visão holística do universo que não se coaduna com o chamado “*atomismo reflexivo*” kantiano. De certo modo, Khomiakhov queria “corrigir” a direcção que estava a tomar a filosofia ocidental, entronizada por Kant, desviando os russos dessa senda demasiado “racionalista”. Ele criticava também a *Monadologia* de Leibniz que isolava a *mónada* em si mesma, no seu fechamento, sem demonstrar que a experiência da relação com as outras *mónadas* é uma parte constituinte e imprescindível para a formação do *eu*, ou seja, não há *eu* sem o *outro*. Não basta afirmar que as “*mónadas têm relações*” a *relação* em si, essa união comunitária, é indivisível e forma um elo inquebrável.

Jankélévitch concorda com os pensadores russos e acompanha a sua linha de raciocínio a respeito da necessidade de retomarmos as origens de uma Filosofia que ainda não estava “corrompida” pelos excessos do cientificismo que se desenvolveu durante o período da Filosofia Moderna. À semelhança de Komiakhov, o nosso autor admite que Kant é o principal “culpado” de uma espécie de arrogância intelectual alemã que deveria ser combatida. O escritor russo que melhor assumiu este papel de líder na batalha contra a invasão do Ocidente na Rússia foi Vladimir Soloviev, que começou por

fazer um resumo de todas as questões filosóficas que tinham sido estudadas até ao momento. Talvez ele tenha sido, de facto, o primeiro grande filósofo russo, o primeiro a tematizar o que ainda permanecia disperso e sem grande coerência. A sua obra *A Crise da Filosofia Ocidental – Contra os positivistas*, de 1874, descreve-nos justamente as graves lacunas das correntes europeias que precisariam de ser repensadas e reformuladas. A verdade é que não era o homem russo que necessitava de ampliar a sua mentalidade aprendendo com a filosofia alemã, eram os europeus que deveriam aprender alguma coisa com a sabedoria ancestral da Rússia. Jankélévitch depreende da leitura dos pensadores russos que o movimento da *Eslavofilia* prevê a queda progressiva da filosofia ocidental, pelo facto de ter-se abstraído da cultura do Oriente e ter-se afastado de uma dimensão religiosa da vida. Por outro lado, os europeus apegados ao Catolicismo Romano, nunca se preocuparam em conectar a religião com a vida e com a natureza. O Cristianismo não é uma doutrina afastada da “carne”, antes pelo contrário, é uma *filosofia da encarnação*, de um *homem encarnado* num mundo natural e num ecossistema em relação vital com outros irmãos, dependendo dessas relações para sobreviver ao nível físico e espiritual. Os russos tomaram consciência de algo que ainda não tinha sido bem meditado na Europa, o valor da *síntese* e de *integralidade* (*tsêlostnost, vséstoronnost*) que ainda não existia na filosofia romântica alemã. Com efeito, o verdadeiro método filosófico deveria fazer a junção entre a razão e o sentimento, o que os russos entendem como uma *síntese concreta*, que une os dados da razão com os elementos empíricos, reconciliando o Racionalismo e o Empirismo, do mesmo modo que se pretendia religar a dimensão intuitiva e obscura da fé com o discurso científico e positivista da razão através de uma interacção entre *fé* e *razão*. Algo que já se tinha começado a trabalhar durante Patrística medieval e que foi caindo em esquecimento à medida que se foi fortalecendo o espírito científico. Para Vladimir Soloviev, o seu desejo era que a Filosofia e a Teologia, tomadas em conjunto, originassem um *conhecimento integral* do ser (*tsêlnoé znanié*), sem negligenciar a ligação do homem com a *terra*, através de uma *mística do concreto*, que valoriza sobretudo a Vida e um tipo de “experiência vital” que parece provir de um *Cristianismo Panteísta*. Este *sincretismo* dos russos, que consegue juntar elementos de diferentes doutrinas, é o rumo que toma a *Sofiologia* e o *Integralismo* proposto por Soloviev.

Por conseguinte, o interesse de Jankélévitch pela filosofia russa acaba por ser um pretexto para ele contestar o excessivo Racionalismo do Ocidente e conduzir-nos para uma Metafísica aliada à Filosofia da Religião, com a valorização da *Teologia*

Mística que visam uma “experiência concreta” e uma “mística realista” da vida e de Deus. De uma maneira preambular, ele vai demonstrando que a filosofia russa terá um papel de charneira entre o Romantismo alemão e as primeiras ideias vitalistas do Impressionismo. Os russos têm uma maior proximidade com a noção de *realidade* e promovem uma *filosofia do concreto*, porém a tal *filosofia impressionista* que nós procuramos investigar, só iremos encontrá-la mais amadurecida no Vitalismo e no Impressionismo posterior.

Neste sentido, o **Capítulo 2, Bergson, Simmel, Jankélévitch: Em busca da Filosofia da Vida** tentou dar continuidade àquilo que aprendemos com os pensadores russos, comparando-os agora com os três filósofos da Vida, que ajudaram a formar a *filosofia vitalista*. Nos seus anos de juventude, entre 1922 e 1930, além de investigar a herança cultural russa, os filósofos mais conhecidos que já referimos, Khomyakov, Soloviev, sem esquecer Nicolai Lossky, Simeon Frank e Leon Chestov, Jankélévitch começa a dedicar-se à filosofia vitalista consoante toma contacto com os textos de Georg Simmel e sobretudo Henri Bergson. Jankélévitch mantém-se receptivo aos seus dois colegas e a intimidade criada com Bergson e Simmel vem-lhe por intermédio do ambiente familiar. Se prestarmos atenção, não é por acaso os autores serem de origem judaica e haver um pressuposto religioso que cria uma afinidade entre todos eles. Sabe-se que o Pai de Jankélévitch traduzia Simmel e os autores russos, que o jovem tanto apreciava, também costumavam ler os textos Husserl, conheciam a Fenomenologia, e nova filosofia da temporalidade bergsoniana que, aos poucos, ia sendo difundida na Rússia. Em França, Jankélévitch tinha ainda mais facilidade que os seus colegas russos em adquirir os textos de Bergson, estudá-los e comentá-los, num intercâmbio produtivo de novas ideias. Assim, o tema da temporalidade e do vitalismo era comum nesta época e depressa Jankélévitch decidiu pronunciar-se sobre estas questões. Há vários ensaios e pequenos textos deste período, entre eles, o prefácio à tradução francesa de *La tragédie de la culture* intitulado “*Georg Simmel – Philosophie de la vie*”, mas a obra que mais se destaca é *Henri Bergson*, publicada em 1930, com alguma revisão e acrescentos editados, mais tarde, em 1959.

Para introduzir o Vitalismo, antes do pensamento de Bergson, temos de ler Simmel e a sua obra *Der Konflikt der modernen Kultur* de 1918, onde se começa por avaliar o significado do termo “vida” ao longo da História da Filosofia. O que se entende por *vida*? No passado, a ideia de *vida* foi adquirindo diferentes significados: na Antiguidade Clássica era a *substância*; na Filosofia Medieval era a ideia de *Deus*; na

Modernidade era o *mecanicismo*; no Romantismo alemão, era a “natureza” e o “selvagem”, que se torna objecto de estudo da *filosofia da natureza*. Aqui encontramos os primórdios *filosofia da vida* que, de início, misturava o *Evolucionismo* e o *Vitalismo*, que ainda não estavam divididos em áreas de estudo separadas. Simmel e Bergson ocuparam-se da corrente vitalista, mais filosófica, dado que o *Evolucionismo* e o *Biologismo* passam a pertencer às Ciências Físico-Químicas. Sem renunciarem à evolução das espécies, ambos os filósofos concebem a vida como um “*pensamento vivo*”. A matéria está energizada por uma consciência que não procura apenas perpetuar a espécie, mas deseja auto-superar os seus limites impulsionada por uma força genesíaca, que se manifesta tanto na natureza e como na produção da obra de arte. A noção de vida engloba, ao mesmo tempo, os fenómenos naturais e biológicos, bem como a interioridade do sujeito que em acção no “puro acto de viver”. Jankélévitch centra-nos na questão da *consciência* do homem e remete-nos para o papel criativo do sujeito na formulação dos seus estados de consciência sobre si mesmo e sobre a realidade. Através deste *realismo vitalista*, o homem é concebido como uma “consciência” que atende à sua dimensão intelectual, moral, estética, religiosa e biológica. Ele deve *viver* todas as suas dimensões em plenitude, não como um ser fragmentado, mas reconhecendo-se como uma totalidade que não aceita a cisão entre a *alma* e o *corpo*.

Ao longo da história, a polaridade que se criou entre a *alma* e o *corpo*, ou seja, a tendência em compartimentar a “alma racional” de um lado e o compartimentar o “corpo” do outro, deriva do facto de ter existido, desde sempre, uma tendência para dividir o saber em duas grandes “concepções do mundo”, duas *Weltanschauungen*, como refere Simmel, na sua obra *Einleitung in die Moralwissenschaft*: “*atitude eleática*” e a “*atitude heraclitiana*”, isto é, o *Uno* e o *Múltiplo*, a *eternidade* e a *mobilidade*, o *ser* e o *dever*. A tendência monista, a partir da filosofia de Parménides e da Escola de Eleia, que Simmel designa de *atitude eleática*, ergue o Ser à instância máxima do Uno inteligível e imutável. A alma faz parte desse mundo de essências e Arquétipos e dir-se-ia que vive temporariamente agrilhoadada a um corpo, que não é seu, que inclusive a estorva na sua evolução e nos conhecimentos que pretende adquirir. A atitude oposta, a *atitude heraclitiana*, exprime a afirmação do *dever* do universo em Criação sucessiva, desdobrando-se em inúmeras formas, como vemos no Romantismo de Schelling e dos pensadores russos e na filosofia de Simmel, Bergson e Jankélévitch. “*O Ser é Vida*” e essa vitalidade implica movimento, geração, dinamismo, não um mundo de Arquétipos

petrificados, estáticos e inertes, que nunca se alteram. Na perspectiva vitalista, o corpo já começa a ser valorizado como um receptáculo de sensações que precisam de ser desvendadas e interpretadas, dirigidas para nosso benefício. No fundo, o que está em causa é a concepção judaico-cristã que se afasta da antiga filosofia grega, que olhava para a realidade material, os seres vivos e os *corpos* como uma *degradação* relativamente ao Uno superior, que não se submete à passagem do tempo e, com efeito, não se degrada. Tanto para Bergson que compreende a existência humana em termos de “duração”, como para Jankélévitch que sente a vida no seu “instante”, a vida apresenta-se enquanto *criação*, um movimento no tempo que apresenta um andamento irreversível dos instantes, que se sucedem uns aos outros, e caminham rumo a um futuro em aberto. Ambos subscrevem a *atitude heraclitiana* e experienciam a vida na sua *fluidez* e no seu *devir*. O homem é um ser com *alma* e *corpo* integrados um no outro, vivendo num universo de relações diversificadas. Nesta visão, a expansão do universo está sempre incompleta, porque se encontra em vias de existir e é pautada por um ritmo no tempo que marca a génese da novidade, num movimento contínuo sem fixação. É esse o significado da *vida*, “*Amai-vos e multiplicai-vos*”, pois a *criação sempre em acontecimento* visa uma actividade contínua e continuada sem fim.

Durante a Filosofia Moderna, o Mecanicismo que derruba a ideia medieval do monoteísmo do sistema teocêntrico, vai concentrar-se em exclusivo na razão e no poder do intelecto. Os iluministas não falam da *vida*, nem têm sequer este ponto de vista *integrador* de conciliar a alma, o corpo, a racionalidade e a sensação ou emoção, etc. O Racionalismo fortalece o poder do homem enquanto sujeito epistemológico que é o único responsável pela sua vida, no que diz respeito aos conhecimentos que adquire (aspecto gnosiológico) e do ponto de vista das suas acções (aspecto ético). Quanto ao resto do mundo, movimenta-se de acordo com uma racionalidade própria, que lhe é inerente, e o homem toma parte desse “mecanismo” que se perpetua indefinidamente. Na filosofia medieval, o excesso de fanatismo religioso que organiza tudo em torno de Deus, cria um tipo de atitude unilateral, dando um maior peso a Deus do que ao homem, que é um sujeito meramente dependente. Em todo o caso, enfatizar somente o Homem no Iluminismo, colocá-lo no centro do conhecimento, como fez a *revolução copernicana* de Kant, também nos fará cair numa unilateralidade, a do sujeito egocêntrico que julga não precisar de mais nada senão de si mesmo. Apesar de Simmel ser considerado como um autor neo-kantiano chamou a atenção para a grande falha do *Idealismo Transcendental* que só poderá ser superada pela *filosofia da vida*. Tanto

Simmel como Jankélévitch admitem que o sistema de Kant foi formidável pela valorização do papel da *subjectividade* na aquisição do conhecimento. A força do “eu subjectivo” e do *a priori*, na época de Kant, ajudaram-no a dissipar os problemas levantados pelo Cepticismo e pelo Empirismo. A questão é que ao darmos primazia à *subjectividade transcendental*, voltamos a polarizar o saber na mente e na razão, pondo de parte o sensualismo, a sensação e o corpo. Com a leitura dos escritos de Simmel, Jankélévitch sente que somente a nova filosofia do *Vitalismo* consegue realizar a “síntese” entre ambas as dimensões, Racionalismo e Empirismo, e solucionar o conflito das “duas concepções do mundo”, as *Weltanschauungen* de Simmel, ou se quisermos relembrar Soloviev, as duas “unilateralidades”, *Odnostoronost*, sem prejudicar o plano da *empiria* a favor da plano da *razão* ou vice-versa. A falha da filosofia kantiana reside na ausência de *reciprocidade* entre o sujeito e o objecto no processo de conhecer a realidade. Em primeiro lugar, quando vemos um objecto e tentamos conhecê-lo, ele afecta tanto a nossa *sensibilidade* como o *entendimento*. Nessa afectação, o homem não controla o objecto de forma dominante, que continua a existir em si na sua força genesíaca. A partir do momento em que começa a entrar na consciência, mediante uma convivência, a relação de ambos *sujeito-objecto* segue uma rede imprevisível de relações universais. A vida pressupõe viver e co-existir no meio dos outros em *comunidade*. Kant ignorou a *reciprocidade* entre forma e conteúdos, ou seja, não fez referência à convivência e à coexistência exterior. O movimento subjectivo unilateral do sujeito para o objecto ignora que o objecto também se dirige, afecta e influencia as estruturas conceptuais do sujeito. Simmel, Bergson e Jankélévitch aperceberam-se que, entre o *sujeito* e o *objecto*, dá-se um relacionamento activo de trocas constantes, o que nos leva a concluir que a *forma* não pode subsistir sem o seu *conteúdo*, nem o *conteúdo* faz sentido sem a sua *forma* correspondente. A unilateralidade da razão, o primado da *forma* sobre os *conteúdos* na filosofia kantiana, contribuiu para desequilibrar esta relação harmoniosa e recíproca que deveria manter a sintonia entre o *sujeito* e o *objecto*, entre a *alma* e o *corpo*, entre *sensibilidade* e *entendimento*, entre o *pensamento* e as *coisas*, que se foi degenerando ainda mais no Positivismo e no Cientificismo. A vida implica uma união entre todos estes aspectos, uma *relação* complexa e misteriosa que passamos a expor no **Capítulo 3, O Intuicionismo – A comunidade universal da simpatia.**

Quando começamos a abordar o pensamento vitalista, logo nos deparamos com esta questão das polaridades que dicotomizam a relação gnosiológica entre *sujeito que*

conhece e objecto conhecido. A primeira tarefa da *filosofia da vida* é terminar com esta dicotomia ilusória que deriva da “*falsa óptica do intelectualismo*”, que usa como método o *distanciamento do sujeito*. Para reflectir e analisar, o sujeito acredita que precisa de se colocar num patamar superior *acima* do objecto. No passado, o Racionalismo transformava o acto de conhecer numa *auto-reflexão* que era nada mais nada menos do que uma *introjecção* do sujeito sobre si próprio, projectando uma imagem do objecto que será analisada pela razão. Essa distância garantia a objectividade, na medida em que assegura que a esfera do ego se mantenha isolada na sua subjectividade. Quase poderíamos afirmar que o objecto é algo acessório que, de um modo ocasional ali apareceu, como se tudo se processasse no interior do indivíduo sem verdadeiramente ser necessário o objecto. Ora com o Vitalismo, Jankélévitch contesta este subjectivismo abstracto e deseja “enraizar” e envolver o homem com o seu objecto numa relação vital de entrosamento e comprometimento mútuo. Aliás, como acrescenta também Bergson, o sujeito deve *estar comprometido (engagé)* com o objecto. Em conjunto, ambos geram uma *relação emotiva* e um *movimento simpático*, através do qual se afectam ao mesmo tempo e partilham uma correspondência secreta. Isso só é possível graças à dimensão da *intuição* que dá ao homem a capacidade de conhecer e apreender, de imediato, o que aparece à sua frente. Não se trata de um tipo de conhecimento que venha por via da razão, mas que requer uma base emotiva, mais sensorial e física do que intelectual. No fundo, expressando-nos de uma forma poética, o indivíduo *enlaça* e *abraça* o objecto, torna-o seu, interioriza-o dentro da sua alma, sem o aniquilar com o seu ego. Existe aqui, como haveremos de explicar, uma atmosfera religiosa no domínio gnosiológico que Jankélévitch designa de *Simpatia*. Por esse motivo, intitulámos este capítulo “**a comunidade universal da simpatia**” para dar a entender que o conhecimento é um acto de amor, de sintonia ou sintonização, um ajuste entre partes, que se desenrola entre *sujeito-objecto*.

A *Simpatia* não é uma inovação do Vitalismo e já ouvimos falar dela em certos mitos religiosos muito recuados da tradição egípcia e grega. Por exemplo, nos mitos de *Ísis* e *Osíris*, que funcionam como personificações do feminino e masculino, vemos que tentam simbolizar a tal polaridade entre “*o lado intuitivo feminino*” de *Ísis* e “*o lado racional e organizador masculino*” de *Osíris*, que se complementam numa intimidade amorosa. É que a *emoção* e a *razão* unem-se em ordem a um conhecimento superior. O importante não é focarmo-nos no amor romântico entre um casinho de apaixonados, mas explicar que existe um amor cosmogónico primordial que se baseia em *leis de*

simpatia, forças de atracção e repulsão no universo, que fazem movimentar os corpos e que conduzem certas almas ao encontro umas das outras. Na Grécia antiga, basta ler nos fragmentos de Empédocles, a célebre expressão “*o semelhante atrai o semelhante*” para verificar o peso que o “amor” tem na rede de relações do universo. Em Platão, lemos no *mito do Andrógino* acerca da “metade perdida” da nossa alma, com quem nós poderíamos voltar a reatar uma unidade que fora perdida. Na tradição russa, a *Sobornost* sugere a mesma ideia de um amor universal assente numa comunidade religiosa entre todos os seres que “juntos” formam uma *Ecclesia*. Portanto, de um modo geral, vários autores tomaram consciência de que a força da *Simpatia* rege o mundo e nós precisamos desse aspecto amoroso para conhecer o que está à nossa volta. No fundo, a constatação de que existe uma *philia universal* vai contribuir para o estabelecimento de um dos primeiros princípios do Vitalismo: o pressuposto de que o sujeito acede ao objecto por intermédio de uma *relação de intuição e de amor*. O método do Vitalismo, para Jankélévitch, é a *intuição* que nos permite aproximar do conhecimento verdadeiro sempre que nos unimos ao objecto, quase diríamos, “*apaixonadamente*”. Assim se justifica a frase de Florensky “*A unidade mística de dois, ou seja, a amizade, é uma condição do conhecimento.*” O pensamento russo, em especial de Chestov, Berdiaeff e Boulgakov, vai buscar a doutrina cristã do *amor místico*, que não é apenas o amor entre a *criatura* e *Deus*, eles vêem-no como a “condição de necessidade” (usando a expressão de Kant) para se processar o nosso contacto com o mundo e dele retirarmos o conhecimento. Este é o legado romântico que Jankélévitch encontrou em Vladimir Soloviev, a criação de um processo cognoscitivo que exige uma *vivência*, uma ligação directa com o real, que no Romantismo alemão já se antecipava através da *intuição intelectual*, e que na Fenomenologia husserliana se traduz simplesmente por *Erlebnis*.

O Intuicionismo da filosofia vitalista jankélévitchiana deixa transparecer uma metafísica religiosa que afirma o método intuitivo como um “acto místico”. Uma concepção que tinha como antecedentes o Neoplatonismo, o pensamento oriental e a Ortodoxia russa. Há, porém, outro autor a considerar neste ponto: o filósofo inglês George Berkeley e a sua original filosofia da percepção que, em certa medida, tentava também fazer a junção do Empirismo com o Racionalismo. A sua teoria seria uma espécie de *empirismo espiritual*, que transitava da gnosiologia do intelectualismo e do paradigma do conhecimento universal, geral e abstracto, para a gnosiologia do pormenor. A percepção passa a estar virada para o detalhe concreto, para a sensação específica do objecto, para uma *impressão* do real, onde a *sinopse* platónica ou aquela

abrangência do conhecimento assim convertido em universal, deixa de ser legítima e dá lugar a um *Idealismo do Concreto*. Relembra-nos talvez o próprio Leibniz quando abordava na sua filosofia matemática as “*petites perceptions*”. Segundo Jankélévitch, a verdadeira sabedoria aproveita o melhor que se pode retirar do intelectualismo e consegue uni-lo à força das *sensações* da ordem vital da existência numa junção entre o pensamento intelectual e a imprevisibilidade dos dados da vida espontânea. Ao caminhar para a vida concreta, a pouco e pouco, a *filosofia da vida* começa a anular progressiva da distância entre *sujeito-objecto* e essa será a finalidade da *filosofia impressionista*, a criação de vínculos entre o homem e o mundo. Infelizmente, Jankélévitch está ciente que, de uma forma espontânea, quase ninguém consegue atingir este tipo de ligação intuitiva que ele deseja. Na maior parte do tempo, o homem vive de um modo superficial e desatento, sem o aprofundamento que seria necessário e sem a lucidez que implica a tal *intuição vivida*. O intelectualismo iluminista não é o único obstáculo ao conhecimento, há outro aspecto ainda mais grave que dá origem a todo o tipo de erros e que impedem o acesso à verdade. É a *Filautia*, o que ele define como o *egoísmo* do sujeito, que está tão arraigado a si mesmo que não consegue ampliar a sua interioridade para receber o objecto. O homem egoísta olha para o objecto sempre em função de si, imprime-lhe as suas características e não se permite a si próprio ter um olhar límpido e receptivo à realidade das coisas. Torna-se fundamental, com efeito, haver uma “purificação” da percepção comum, uma *ascese* no sentido religioso que exige, antes de tudo, um “*despojamento do eu*” e “*esvaziamento do eu*”. A antiga tradição Ortodoxa da *Kenosis* parece influenciar esta necessidade de criarmos uma “dilatação da consciência” mediante uma superação do sujeito demasiado autocentrado. O egocentrismo que aqui se apresenta como um entrave, está para além do egoísmo tomado num sentido ético, do indivíduo que só pensa no que lhe convém, que não consegue pôr-se no lugar dos outros, etc. Jankélévitch está a chamar a nossa atenção para um tipo de egoísmo mais primordial, aquele que nos constitui enquanto “entes”, seres individualizados, substâncias distintas e singularizadas. Cada pessoa é um *ego* que difere de qualquer outro. O que ele nos está a pedir é que, para podermos conhecer o objecto, o indivíduo praticamente teria de deixar de ser um “eu” para ficar um “fusão” total com as coisas. Terá de dar-se, então, um giro fundamental no eixo do conhecimento. Num primeiro momento, poderíamos imaginar que o sujeito deve tornar-se “excêntrico”, saindo do seu *ego* central para ir ao encontro do objecto exterior, seguindo um movimento de exteriorização. O facto é que o segredo reside não na

exteriorização, mas na *interiorização* do *eu*. No lugar do *eu* egoísta, o homem deve colocar o *Amor*, de acordo com a Ortodoxia russa, seria uma forma de substituir o isolamento do *ego* por uma abertura à *Transcendência*. O mesmo defende Bergson, fora do contexto religioso, quando explica que o *sujeito que conhece* não se exterioriza para o objecto, pelo contrário, ao virar-se para si na sua interioridade, o sujeito estando em concentração e recolhimento, encontra a “*subjectividade do objecto*” na “*objectividade da sua consciência*”. É essa a função da *intuição*, a de nos encaminhar para dentro do objecto e fazer coincidir com a sua singularidade, a sua substância única e inexprimível. Este é igualmente o princípio da *filosofia vitalista* de Georg Simmel, que insistia tanto na necessidade de se estabelecer a união entre *subjectividade* e a *objectividade* numa única dimensão, onde o *dentro* e o *fora* são um e o mesmo. A verdade é que as teorias que os empiristas e os racionalistas nos propunham têm fundamento. Vejamos, o objecto imprime efectivamente uma marca no indivíduo que o observa. A tese empirista está correcta quando afirma que o movimento vem *de fora* (vindo do objecto) *para dentro* (alcançando o sujeito). Mas o sujeito enquanto olha para o mundo e se interessa pelo objecto, também ele se pronuncia sobre coisas e configura a realidade. O movimento adquire um duplo andamento de *fora para dentro* e de *dentro para fora*.

A teoria gnosiológica de Jankélévitch, influenciada pela “*comunidade universal da simpatia*”, apoia-se na *intuição* e segue o caminho do *coração*, que implica uma alteração dos limites do território demarcado a que chamamos o nosso *eu*. A barreira que nos delimita, a fronteira que divide e faz a distinção entre aquilo que é pertença do “eu” e aquilo que já pertence à esfera do “objecto” torna-se difusa por causa da *simpatia* que une *sujeito-objecto*. O *eu* e o *objecto*, por exemplo, no instante em que um sujeito ouve uma peça musical, convertem-se num só. O sujeito absorve a música e integra-a em si próprio como se fosse uma parte da sua alma, assim como alguém que contempla uma pintura, que se sente em conexão com a tela, vibra com o prazer despertado e rende-se à “*simpatia*” que está a sentir naquela ocasião. A distância entre *aquele que vê* e *aquilo que é visto* fica anulada pela imediatez da *vivência*. No entanto, se analisarmos o modo como se dá a percepção, chegaremos à conclusão que essa imediatez não é tão imediata, ou seja, tão repentina e apressada como Jankélévitch nos fazia crer. A noção de “*imediato espiritual*” que vinha da filosofia russa, pressupõe um processo de desconstrução mental e de des-identificação do falso “eu racional” até que ele consiga ficar puro para uma relação autêntica, sem interferências do *ego* no momento da apreensão do objecto. Bergson acredita que nós temos a capacidade, pela *intuição*, de

penetrar no outro, graças a um *élan vital* entre todos os seres. Todavia, quem esclareceu melhor este entrosamento do *sujeito-objecto* foi o pensador russo Nicolai Lossky através da *coordenação gnosiológica* (*gnoseologicheskaiia koordinatsiia*). Em conformidade com os seus textos, a percepção assenta num misterioso *acordo pré-consciente* do *sujeito* e do *objecto* que estão numa relação de mutualidade que é espontânea. Faz parte da constituição do próprio *sujeito* e do seu *objecto* implicaram-se mutuamente e reenviarem um para o outro. Lossky sente que a *coordenação gnosiológica* confirma-nos a *simpatia* e a *consustanciação* que mantém coeso todo o universo, que é um *macrocosmos* em união com todos os seres vivos, onde o homem está integrado enquanto *microcosmos*. Os pensadores russos, na sua maioria, incluindo Lossky, estudaram bem a filosofia de Schelling e o esoterismo dos românticos, por isso eram sensíveis ao carácter mágico que envolve toda a vida cósmica. Ao tentar conhecer a realidade, o homem comporta-se como um “mago” que adivinha o que se está a passar dentro do *objecto*, como se fosse um fenómeno de “*acção à distância*”. Ele é um *clarividente* que vê a essência do *objecto*, num estado ante-predicativo, ainda desprovido de qualquer tipo de juízo ou formulação racional. Pela intuição, o real invade o sujeito, na sua rudeza e em estado bruto, que depois precisa de ser analisado numa etapa posterior. Trata-se de uma *percepção pura* que temos de aprender a desenvolver quando deixarmos de parte o *ego* e as suas limitações, que nos restringem e que dificultam esta nova “*maneira de ver*”. Quanto mais simples e despojado for o indivíduo, mais se dispõe a que esta visão aconteça, aumentando a capacidade intuitiva e espiritual de ver através da obscuridade inicial que parece esconder a essência dos objectos.

Jankélévitch nomeia esta teoria do conhecimento vitalista de “*impressionista*”, totalmente empenhada na busca da essência oculta do *objecto*, na decifração das “primeiras impressões” que excitam a atenção do sujeito que está em estado de receptividade e numa disposição amorosa de querer compreender, aceitando e amando o que se lhe apresenta como *objectum*, o que “está posto” e “está lançado” à sua frente. Os artistas impressionistas, aqueles que apareceram no final do século XIX e que, de um modo geral, relacionamos apenas com o movimento de pintura ao ar livre são os verdadeiros representantes da *filosofia da vida* devido à criação de uma nova “*percepção*” e de um novo *estilo de vida*. Jankélévitch vai mais além do “*impressionismo*” dos quadros floridos e das pinceladas coloridas nas telas. O que ele pretende demonstrar é que há uma nova relação entre *sujeito-objecto*, uma alteração da

maneira de estar do ser humano que se manifesta na pintura de uma determinada perspectiva. O *olhar impressionista* sugere uma nova captação. Há toda uma *filosofia da percepção* por detrás do Impressionismo e essa filosofia está relacionada com uma nova *temporalidade*: uma outra forma de viver e captar o objecto “no tempo”. Logo, falar da *vida* e do *vitalismo* é falar igualmente sobre o *tempo*. Para entendermos o significado do Impressionismo, teremos de abordar a *vivência do tempo* e perceber de que maneira essa *vivência* se exprimiu na música, que é a arte temporal por excelência.

Na nossa investigação, estendemo-nos bastante no **Capítulo 4, Impressões do Tempo**, tanto que a intenção inicial de se escrever somente um único capítulo, de repente se viu impossibilitada dado o tema ser demasiado extenso e haver muito a dizer sobre este assunto. Acabamos por completá-lo e dividi-lo em vários subcapítulos: 4.1 *Prelúdio a uma filosofia do tempo*; 4.2 *Entre a Eternidade e o Devir*; 4.3 *O Instante - Um lance de dados jamais abolirá o acaso*; 4.4 *A Nostalgia e a Morte – A melancolia da viagem*. A temática do tempo é incontornável, em Jankélévitch, e justifica todo o seu pensamento acerca do *Impressionismo Musical*, daí arriscarmos mesmo afirmar, após a leitura integral deste trabalho, que estes capítulos foram quicá os mais importantes. Aliás, a **Parte I** dedicou-se a desvendar os antecedentes e a herança filosófica, isto é, tudo o que subjaz e serve de fundamento teórico ao *movimento impressionista*. Por conseguinte, nada se poderia declarar sobre a “*filosofia da impressão*” se não tivérmos bem presente o que aqui foi estudado de forma rigorosa e exaustiva. Apesar da temporalidade ser transversal nos textos jankélévitchianos, consideramos que as duas obras que mais se destacaram, neste contexto, são *L’irreversible et la nostalgie* de 1974 e *La mort* de 1977. Obras já mais amadurecidas que nos expõe a reflexão filosófica que acompanhou o autor durante toda a sua vida.

Como esclarece Jankélévitch, a “*temporalidade não é um simples predicado da existência humana, (...) o devir não é a sua maneira de ser, é o seu ser em si mesmo. O tempo não é um modo da existência, é a sua única substancialidade.*”⁸²³ Perante esta afirmação impõe-se uma necessidade urgente de falar sobre o tempo que deve ser, provavelmente, o tema preferido do nosso autor. Em todo o caso, esta sua preferência não se deve apenas a uma questão de gosto pessoal, o facto é que o *tempo* faz parte da *vida* e o homem enquanto ser vivo que existe e persiste num determinado tempo vital,

⁸²³ V.J., “la temporalité n’est pas un simple prédicat de l’existence humaine, (...) Le devenir n’est pas sa manière d’être, il est son être lui-même; le temps n’est pas son mode d’existence, il est sa seule substantialité.” *I.N.*, p. 8.

numa determinada *duração*, se quisermos fazer uso da expressão de Bergson “*durée*”, o homem precisa de perspectivar a existência em função do tempo. A sua concepção do tempo será sobretudo enraizada na visão judaico-cristã do ser humano como *ser encarnado* num corpo e situado num espaço específico. Se nos debruçarmos sobre a temporalidade iremos ao encontro do que referia Jankélévitch quando nos explicava que a pergunta “*o que é o tempo?*” não tem uma resposta definida e, por essa razão, torna-se difícil abordar a sua natureza evasiva e misteriosa. O ponto de partida para esta nossa reflexão assenta na “experiência subjectiva” que temos do tempo, a maneira como sentimos a sua passagem evanescente e os efeitos que nos deixa. O indivíduo deve, pois, manter uma postura *iniciática* e estar interessado em compreender o que por si só é incompreensível, o que constantemente lhe escapa e que se esquia a conceptualizações ou tematizações. O *tempo vivido* é, no fundo, um *je-ne-sais-quoi* pronto a ser vivenciado, mas que está longe de ser intelectualizado. Em continuidade com as ideias de Simmel, Jankélévitch identifica-se com a “*atitude heraclitiana*” e concebe o tempo no seu *dever* imparável e agitado, que provoca no homem um sentimento de *nostalgia* e de melancolia pelo facto de não poder reter a vida, nem aqueles momentos especiais que gostaria de reviver, sobretudo experimenta a angústia em confronto com a *morte*, com a noção de haver um fim definitivo, ao qual não nos podemos subtrair. No Romantismo alemão e russo, havia um *spleen* típico da “alma romântica” que se expressava, acima de tudo, na Poesia e na Música. No Impressionismo, ainda mais melancólico, mas não tão passionalmente dramático, haverá um *spleen* de outro tipo, porque é a angústia precipitada pela ansiedade da vida moderna, na sociedade do início do século XX, onde há uma maior consciência do *efémero* e da brevidade da vida que se acentuou após a primeira grande Guerra Mundial.

A verdade é que o tempo não é somente o tema preferido de Jankélévitch, como adiantávamos, marca o sentido e a razão de ser da nossa existência vincada pelo tempo numa simbiose indissociável entre *vida-tempo*. E devemos ainda acrescentar que o tempo se torna a questão mais inaugural de que se deve ocupar o filósofo. A questão mais filosófica de todas! A actividade filosófica é um acto de *nostalgia* da alma saudosista do indivíduo que deseja conhecer e alcançar a sabedoria. Ele está parado numa atitude expectante, ele vive caminhando para uma meta ideal, aguardando um conhecimento superior que poderá ou não alcançar. A sua meta infindável exige de si muita paciência e dedicação, desenvolve o seu carácter virtuoso, transforma-o de tal maneira que Jankélévitch sente que toda a Filosofia é uma “*délectation sérieuse*”, fruto

do ócio e do tempo livre. Porém, a actividade ociosa que está aqui em causa não se traduz simplesmente por “não fazer nada”, o *vazio* que aqui se gera é um espaço de meditação dinâmica que nos consola com as respostas que, a pouco e pouco, vamos encontrando no nosso íntimo.

A temporalidade, no pensamento de Jankélévitch, vai inscrever-se num quadro amplo de muitas correntes filosóficas, mais ligadas à Filosofia Antiga, Platão, Aristóteles, Neoplatonismo e Estoicismo, passando pela Ortodoxia russa e até pelas influências mais orientais, por exemplo, do Budismo Zen, passando igualmente por Leibniz, Nietzsche e Deleuze já na contemporaneidade. Jankélévitch consegue conciliar aspectos da tradição grega com a concepção judaico-cristã e ainda se aproxima do pensamento oriental. Tal como os filósofos russos, ele é também um “sintetizador” nato, aprecia a mistura e a inter-relação de diferentes correntes, embora nunca tenha aderido aos autores ou colegas de cátedra da sua geração. Procurava singularizar-se e criar um caminho original, distinto dos outros, não por arrogância ou por desprezo intelectual, talvez porque aprecia mesmo o que é mais ancestral e deseja ir às origens da Filosofia. Aí o pensamento ainda mantinha a frescura da novidade, sem os séculos de História da Filosofia, que foram desvirtuando ou até empobrecendo as questões primordiais que apareciam na Grécia Antiga. No ***Capítulo 4.2, Entre a Eternidade e o Devir***, decidimos então recuar até aos *diálogos* platónicos, até à *Metafísica* aristotélica, relendo o *Evangelho* bíblico, todo um trabalho de pesquisa das principais fontes. Não foi em vão que o autor escreveu uma *Philosophie première*, havia nele a intenção de formar uma *Metafísica* fundante, uma filosofia que nasce apoiada numa *metafísica positiva*, “uma filosofia que diz sim, sim à vida, ao ser e a Deus”.⁸²⁴

Para analisarmos o tempo, por uma questão metodológica, passamos a expor em primeiro lugar a concepção judaico-cristã, a mais comum no Ocidente. Como sabemos, no antigo Judaísmo e no Cristianismo, o tempo imita uma “linha recta” lançada como uma flecha em direcção a um futuro promissor, onde se espera concretizar um ideal de esperança e de felicidade. Projectado do passado e impulsionado rumo ao futuro, o tempo tem um *telos*, um fim e uma meta que se persegue e que dá um significado à jornada. O Ser caminha para ser sempre mais e melhor. Há um certo optimismo ontológico e uma força de vontade alimentada justamente por essa esperança redentora. Depois, temos a concepção temporal grega, mais antiga e milenar, representada por uma “circunferência” como a imagem alquímica da serpente *ourobouros*, que é indicativa do

⁸²⁴ V.J., “une philosophie qui dit oui, oui à la vie, à l’être et à Dieu.”, *H.B.*, p. 293.

eterno-retorno. Jankélévitch observa com espanto este fanatismo do *retorno* em Nietzsche (*Ewige Wiederkunft*) e não compreende como é que no século XIX, Nietzsche poderia querer recuperar tamanha concepção aberrante. Vivemos numa vida repetitiva que perfaz um ciclo reiterado inúmeras vezes, além de ser verdadeiramente doentio e insuportável, vai contra as leis da própria vida que é, em si mesma, uma renovação sempre diferente e constante. A única coisa que permanece, no fundo, é a própria *mudança*. Essa, sim, ciclicamente fará um ser vivo nascer, morrer e renascer em outras formas de vida. A vida dá origem a *mais vida* e o universo está ainda em crescimento, sem sabermos quando termina, nem qual será o seu destino. O mesmo defendia Deleuze, no seu texto *Différence et répétition*, que o *retorno* de Nietzsche só pode ser aceite na condição de ser a repetição dos ciclos da natureza, cujo próprio acto de retornar é o ser do *devenir*. Não existem, deste modo, identidades previamente estabelecidas, na medida em que cada retorno é um “jogo”, um “lance de dados” que, antes de mais, exige uma dissolução da identidade do sujeito.

Jankélévitch afirma que o desejo de aliviar a tensão, digamos assim, entre a *concepção da eternidade* grega e a *concepção do devenir* judaico-cristã, isto é, a “*atitude eleática*” e a “*atitude heraclitiana*” que, já tínhamos antecipado a respeito de Georg Simmel, levou à criação de várias teorias na tentativa de se fazer a junção entre estes dois planos opostos que parecem repelir-se. A *teoria da participação* (*methéxis*) de Platão não é mais do que uma maneira de se resolver o problema do *Uno* e do *Múltiplo*, do *Ser* e do *Não-Ser*. Na correria do *devenir*, as coisas ora são, ora deixam de ser, porque se vão transformando e os opostos dão lugar uns aos outros: do dia nasce a noite, o calor alterna com o frio, etc. No entanto, mesmo aquilo que consideramos como *Não-Ser*, ele é alguma coisa, pelo menos é o que permite contrastar com o *Ser*. Tem, portanto, alguma existência. O facto é que todos os seres participam gradualmente, em graus de aproximação, dos Arquétipos supremos. As coisas têm mais *ser* conforme mais participam do *Ser*, aquele que está para além de tudo, num plano à parte, que se encontra acima do caos das transições do *devenir*. Com isto, diz-nos Jankélévitch, a filosofia platónica assegurou o *princípio vital da alteridade*, o que possibilita a predicação em geral e diminui a distância ou o abismo que havia entre o *Uno* e o *Múltiplo*. O “*Não-Ser é*” e faz parte da Ontologia enquanto alteridade do mesmo. As coisas do mundo sensível existem e participam do *Ser*, embora os entes se organizem numa hierarquia, segundo a qual uns estão mais próximos dos Arquétipos do que outros. Jankélévitch verifica que os gregos se inspiraram na tradição religiosa oriental, porque

empregaram a expressão *homoiōsis*, para exprimir a comunhão dos entes e a sua conformidade ou “conformação” com o “modelo exemplar” pela assimilação ou *adequatio*. Todos os homens “participam” do divino (*homoiōsis theōi*) e mantêm uma relação com o que os transcende. Durante a Filosofia Medieval, os teólogos exploraram bem este dinamismo da relação entre o *Criador* e *criatura* quando defendem, baseando-se no Evangelho, que o indivíduo foi criado à “*Imagem e Semelhança*” de Deus. Neste prisma, o *Uno* e o *Múltiplo*, *Ser* e o *Devir* são como os dois versos de uma mesma moeda, unidos por um ponto de ligação que faz com que a *eternidade* do Ser atravesse a *instantaneidade* da vida. Portanto, o *devir* esconde no seu processo de metamorfose uma parcela de eternidade, aquela que lhe dá uma razão para existir. Os entes *vão sendo* alguma coisa, até ao dia em que deixam de o ser... Vão transitando, *são* e *não-são* ao mesmo tempo.

Do ponto de vista da Metafísica aristotélica, podemos admitir que Aristóteles pendia mais para o lado da “*atitude heraclitiana*” do que para a “*eleática*”. Isso fica bem claro quando referiu que o ente “*diz-se de muitos modos*” (quantidades, qualidades ou afecções). Ele tinha presente a enorme riqueza que é a diversificação da realidade e concebia os entes na sua pluralidade, estabelecendo *categorias* e formas de os distinguir e classificar. Por conseguinte, estudar o “ser em geral” como seria o propósito de qualquer Ontologia, tornar-se-ia uma tarefa impossível, se não tivéssemos a hipótese de nos dirigirmos para os “entes”, os pequeninos entes que até parecem ser insignificantes e ficar esmagados perante o peso do Monismo do Ser. A verdade é que a resposta, para Aristóteles, reside na *substância* (*ousia*) que funciona como o “ponto de encontro” do Ser no ente. A *substância* é entendida como aquilo que *subjaz ao ente* e resiste à passagem do tempo, à mudança e ao movimento, ou seja, o que não se predica de nenhuma outra coisa e só diz respeito àquela essência e nenhuma outra. Por exemplo, um sujeito pode ter vários predicados, uma flor pode ser de muitas cores (rosa, vermelha, laranja), mas continua a ser uma flor, apenas varia na sua tonalidade. A *substância* indica uma constância, uma *essência* que se mantém à parte das variações e permanece igual a si própria. Faz-se, pois, a distinção entre *substância* e *acidentes*, sendo que a característica da *substância* é a de ser *invariável*, enquanto que os acidentes vão variando. A *invariável* é inclusive o termo que, séculos mais tarde, foi usado por Husserl na Fenomenologia para definir o *eidōs* das essências. Este esquema metafísico que divide o sujeito em *essência* e seus *predicados* subsistiu na História da Filosofia ao longo do tempo, até que Leibniz introduziu uma modificação estrutural. O

predicado deixa de ser algo “acidental”, uma predicação entre outras, uma coisa ocasional, para passar a ser “essencial”. *O predicado é inerente ao sujeito (praedicatum inest subjecto)*, adiantava ele, tal como uma rosa pode ser de muitas cores, mas *aquela* rosa vermelha é uma só. No seu detalhe de singularização, quando foi criada “rosa vermelha”, aquele ente é um sem igual. Dá-se uma transformação na antiga Metafísica de Aristóteles, em que a *substância* incorruptível, que o Estagirita defendia, começa a ser definida pela *mónada* incorruptível que implica todas as suas *propriedades*. Leibniz criava o sistema da Monadologia em alternativa à Metafísica tradicional. A substância individual diz agora respeito a todas ações possíveis e todos os futuros contingentes. Neste novo caminho, abria-se a Ontologia para a imprevisibilidade do *devir*, que é bem vindo, que garante a diferenciação e tenta derrubar a “petrificação do Ser”, como afirmava Simmel.

Com o intuito de criar a sua nova Metafísica, mais realista e de acordo com a existência temporal do homem, cujo *ser* está inserido num *tempo* (tal e qual a expressão “*ser e tempo*” de Heidegger), Jankélévitch insiste que é necessário levar adiante a mudança proposta por Leibniz da atenção à singularidade única de cada essência, opondo-se a definições de “essências em geral” e à ideia do “universal”, o que aliás já tínhamos mencionado acerca da filosofia de George Berkeley. Tamanha alteração implicará igualmente uma linguagem mais apropriada que convenha à definição que aqui se pretende. O autor remete-nos, com efeito, para o antigo Estoicismo e para a *teoria dos incorpóreos*, sobretudo para o termo *Lekton*. Resumindo, a expressão *Lekton* aponta para o que é “*exprimível*”, o que se pode dizer de um objecto e que precisa de estar em *referência* a esse objecto. Uma coisa só é verdadeira se tiver uma referência na realidade, caso contrário poderia ser uma mera fantasia da imaginação. Os estoicos não são intelectualistas e não se cingem à esfera da *subjectividade* do *eu* que se debruça sobre o objecto, pois não basta que o *eu* crie as suas próprias definições no seu intelecto, essas só serão válidas em relação com a realidade, em correspondência com ela. Através desta constatação, Jankélévitch demonstra que a linguagem deve estar vinculada ao mundo, senão as palavras tornam-se vazias de significado. O problema é que mesmo que a linguagem até corresponda ao que se está a passar com o objecto e consiga dizer alguma coisa sobre a sua essência, como tudo está a mudar de um momento para o outro, a própria definição fica aquém do objecto em transitoriedade. O *devir* cria, portanto, uma dificuldade quase intransponível em termos de “definição”. É praticamente impossível definir seja o que for por causa da mudança e da evanescência

de tudo. Não há “essências fixas”, ou melhor dizendo, “*o tempo não tolera predicados definitivos.*”⁸²⁵. E o único modo de se poder falar e de podermos ter esperança de afirmar algo de concreto é emitir um novo tipo de juízos que passam a usar “*atributos móveis*” que fluem e acompanham a evanescência da natureza. Para os estoicos, as coisas manifestam-se à nossa volta em “*maneiras de ser*”. Daí no lugar de afirmarmos “a árvore é verde” é preferível referir “a árvore verdeja”, ela *está a sendo* e realizando algo em aberto, sem estar contida o fechada numa definição restrita. A acção permanece em continuidade. O foco está no verbo e na *actividade* que está em acontecimento.

Em todas a suas reflexões, Jankélévitch vai nos encaminhando cada vez mais para a necessidade de considerarmos o *dever* da existência, socorrendo-se de todo o tipo de ideias que confirmam a sua convicção de que a filosofia deve assentar e ser construída a partir da vida, do concreto e da existência temporal do ser humano. Esta convicção dá azo a uma outra Antropologia com uma noção de *eu descentrado*, uma Antropologia que está também em relação com uma Teologia. As mesmas dificuldades que o sujeito encontra para definir o objecto, que passa à sua frente na vicissitude das suas metamorfoses, é transposta para o domínio antropológico e teológico. *O que é o Homem? E o que é Deus?* A obscuridade da resposta é assustadora. E o problema não reside tanto na resposta, mas no facto da pergunta estar mal formulada ou mal dirigida. Não se deveria perguntar por “o que *é*”, ou seja, perguntar pelo Ser, devia-se tentar compreender o que caracteriza e o que *realiza* o homem, o que *realiza* Deus. Deixemos de parte a *essência* e foquemo-nos na *existência*, ensina-nos Jankélévitch. Ambas as “essências” do homem e de Deus são indefiníveis. É fácil entender isso do ponto de vista da Teologia, como explica Jean-Luc Marion na sua conhecida obra *Dieu sans l'être* ou o que previamente liamos nas palavras de Mestre Eckhart e também no pensamento dos russos, por exemplo, em Berdiaeff. Deus está mais do lado do *Não-Ser*, do que do *Ser*, porque nega tudo o que possamos afirmar Dele. Por mais que se defina, a essência esquivava-se a uma única e verídica definição, não suporta predicados nem adjectivações, nada lhe convém efectivamente. Ele é a *negação* de tudo e está envolvido numa bruma de mistério, totalmente *Outro* em relação ao que se julga afirmar. Com o ser humano, a questão é idêntica e estabelecemos um paralelismo entre a Teologia e a Antropologia. Se estamos incapacitados de nos aproximarmos da essência divina, o mesmo se aplica ao ser humano, cuja natureza imprevisível não é passível de se enclausurar numa “definição” que o delimita e comprime. Jankélévitch prefere deixar a

⁸²⁵ V.J., “Le temps ne tolère pas les prédicats définitifs.”, *H.B.*, p. 37.

natureza do homem em abertura para a vida, um ser que existe no tempo, que vive cada instante saboreando as várias vivências que vão passando por si.

Após a leitura dos filósofos russos e tendo em consideração a *Teologia Negativa* e o *Hesichasmo* na qual se inscreve corrente Ortodoxa, a investigadora Christine Buci-Glucksmann que se identifica também com a filosofia de Jankélévitch, admite que a filosofia francesa da temporalidade partilha alguns aspectos com o *Budismo Zen*. Não é assim tão distante o antigo pensamento do *devir*, em Heraclito, com a ideia de *fugacidade* dos budistas. A “*atitude heraclitiana*” de Simmel vai ao encontro do Oriente, no sentido que se baseia no *vitalismo* da existência *em movimento*, sem fixação, como a “água do rio” heraclitiana. De igual modo, o Budismo não busca a *essência* enquanto *substância* imutável, dá primazia à *tathatā*, o que os franceses traduziram por “*ainsité*” e os ingleses por “*suchness*”, ou seja, “*a qualidade de uma coisa ser o que é*”. O Impressionismo que Jankélévitch promove a partir da filosofia vitalista, segue o *ser em devir* e acompanha este orientalismo que, aliás, está bem patente nas pinturas impressionistas, pois sabemos que começaram por ser inspiradas, no início, pela paisagens japonesas *zen*, alusivas à natureza em transitoriedade.

Para terminar com o dilema entre *Ser* e *Não-Ser*, Jankélévitch introduz-nos no Impressionismo e na sua teoria da “impressão” e das coisas que “aparecem”. Trata-se da filosofia do *Aparecer* e do *Fazer*, com um carácter poiético de criação dinâmica da realidade. A *Vida* geradora de mais formas de vida tem como ponto de apoio a génese do universo, que nasceu do Nada e que se mantém sempre em criação imparável e contínua. Nesse fluxo criativo, a *existência parece preceder a essência*. No princípio do cosmos, parece ter havido um acto generoso de Amor do qual tudo advém, a tal *simpatia* global que põe todos os seres unidos em movimento, atraindo-se uns aos outros e estabelecendo maravilhosas simbioses. Os entes valem pelo seu *aparecer*, por aquilo que desponta, aquela “*aparição*” de que falava o escritor português Virgílio Ferreira. Esse aparecimento é um fenómeno nouético, luminoso e amoroso, que chama a atenção do homem que vê os objectos como “pontos de luz” que circulam ao seu redor. Perante o fim último da morte, o *ego* nunca chega a ser verdadeiramente alguma coisa, por isso o homem deve descentrar-se de si e colocar a sua atenção no *instante que passa*. Por essa razão, a existência é a única realidade verdadeira e, situado nela, o homem é um *presque-rien*, um mísero “quase-nada”, mas que ainda “*é*” ou “*realiza*” algo de significativo. Sabemos que existimos temporariamente e que nos é dada a oportunidade de deixarmos *obra*. O *Fazer* e uma *filosofia da acção* são a resposta para a

aporia do *Ser* e do *Não-Ser*. O ser humano vale por aquilo que faz, não por aquilo que diz ser ou que tenta dizer, em vão, sobre si próprio.

Jankélévitch concentra os seus textos em torno da concepção instantânea da vida e, por esse motivo, dedicamos o Capítulo 4.3 ao tema *O Instante - Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, que é a pedra-de-toque do seu pensamento. O subtítulo vem do poema de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado em 1897, e que vai no mesmo sentido da filosofia jankélévitchiana ao relacionar a vida com um “jogo de dados”, acentuando o efêmero da nossa existência, a questão do sujeito estar submetido a uma espécie de *Acaso*, bom ou mau, que está mesmo para além deste tipo de conotações que insistimos em lhe atribuir. Se visualizarmos a imagem da “*criança que brinca*”, de quem falava Heraclito, que representa a pureza daquele indivíduo que age sem saber porquê, que está numa situação de ignorância e de inocência, vemos que o *pequeno infante* tem a atitude certa que deve ser imitada pelo filósofo: a atitude do *jogo* e da *gratuidade* perante as circunstâncias da vida. A sua *douta ignorância*, se quisermos passar a expressão de Nicolau de Cusa, faz da criança um ser especial. De braços abertos e com grande receptividade, dado que ela ainda não foi influenciada por uma determinada educação, não foi moldada ou condicionada por certos pre-conceitos ou pre-juízos, a criança mantém-se num estado ante-predicativo que deve ser a base de toda e qualquer sabedoria. Jankélévitch crê que existe um *vazio* que, ao invés de ser um espaço negativo de solidão, essa negatividade é positiva, pois pode ser sinal de uma *infância espiritual*, pronta a ser preenchida pelo “conhecimento intuitivo”. Uma vez mais, há aqui uma nuance do orientalismo budista e também do *Hesichasmo* cultivado pelos pensadores russos. No livro de 1963, *L'Aventure, l'ennui et le sérieux*, o autor introduz o conceito de “aventura” como categoria filosófica que deve ser considerado com seriedade. A *aventura* permite que haja flexibilidade de raciocínio, a ousadia de se ser criativo, de pensar diferente e, se for preciso, pensar contra-corrente, desafiar o que nos ensinaram e pensarmos por nós próprios, o que nos permite descobrir a nossa intimidade e a nossa individualidade. E ainda, a vida neste perspectiva aventureira de quem gosta de correr riscos e tem audácia, coloca o homem no seu devido lugar como ser finito e efêmero, que necessita de cultivar a *humildade* frente à contingência do seu percurso. No fundo, a aventura é uma consequência da vida sentida enquanto *instante*. Precisamente por ser um conjunto de momentos e de vivências experienciadas pelo sujeito, a consciência de que a vida é breve, leva-nos a desejar vivê-la com mais intensidade, aproveitando melhor cada ocasião. O instante acaba por dar

um significado à vida, marca um ritmo que devemos respeitar, visto que sabemos que vamos morrer e sentimos que qualquer projecto tem o seu tempo próprio. A ameaça da morte sobre nós, incita o homem a arriscar e a lançar-se para um futuro que desconhece, sempre com a intenção esperançosa de se realizar e encontrar o amor e a felicidade. Sendo assim, a *vida aventureira* vive de instantes, alimenta-se deles e o tempo é concebido como um somatório desses mesmos instantes. Em suma, tudo se dá em instantaneidade! Jankélévitch descreveu o instante nos seguintes termos: “*O instante é o ponto-vertigem onde o tempo e o espaço coincidem, onde a qualidade e a quantidade aparecem uma na outra, onde a forma e a matéria são uma só, onde a relação em si própria se recolhe até ser um absoluto.*”⁸²⁶

Além da filosofia do *fazer*, como referia Jankélévitch, que através do activismo dinâmico da vida rompe com o Monismo do Ser, que vinha da Escola de Eleia, agora é-nos sugerido que a vida subordinada à sucessão de instantes, a vida na sua essência instantânea é outro modo de destruir a muralha do Ser. Parece, pois, que a *metafísica concreta* do ente singularizado, que vive de acordo com uma certa duração, está apoiada em sensações e impressões, vivências que se dão no *instante*. A oposição do *Ser* e do *Não-Ser* é também solucionada pela presença do *instante* que mantendo uma tensão entre *vida* e *morte*, torna cada momento uma situação sempre nova, diferente e irreversível. Daí que Jankélévitch sinta que esses momentos são um “*quase-ser*” (manifestação da vida) e um “*quase-nada*” (manifestação da morte, à espreita). Se somarmos as pequenas fracções de instantes que ajudam a traçar a linha do tempo, entre eles, vemos que se dá uma intrusão da *eternidade*. Dentro do fluxo incessante do tempo, é possível sentirmos o *eterno*, uma paragem do tempo no interior do *devir*. Isso ocorre quando há qualquer coisa especial, uma situação que nos provoca grande felicidade, por exemplo, um encontro amoroso onde os dois amantes imaginam que estão numa “bolha” separados do resto do mundo, alheios a tudo, como se estivessem “fora do tempo” e experimentassem uma impressão de eternidade, de paz e serenidade. A felicidade faz *parar o tempo* e contribui para aliviar a angústia do fluxo em fuga. Nesta questão, o instante *presentifica o eterno* e é constituído por uma estrutura ordenada que tanto é temporal como intemporal. A apreciação que o indivíduo faz do tempo é, por conseguinte, variável consoante o modo como o apreende e o seu estado de humor.

⁸²⁶ V.J., “L’instant est le pont-vertige où le temps et l’espace coïncident, où qualité et quantité apparaissent l’une dans l’autre, où la forme et la matière ne font qu’un, où la relation elle-même se ramasse jusqu’à n’être qu’un absolu.” *P.P.*, p. 209.

Santo Agostinho afirmava que a nossa impressão do tempo é subjectiva e realiza-se numa “dimensão psicológica” na interioridade de cada um. Há *vários tempos* quantos são os sujeitos... A temporalidade não caminha como uma flecha orientada na mesma direcção para o futuro, curva-se sobre o interior do homem que, de algum modo, retém o tempo através da capacidade que tem de recordar e de querer reviver o que já passou.

Considerando que a Música é a arte do tempo, também ela anda para trás e para a frente, simulando as nossas vivências. Quando lemos numa partitura um *prélude*, parece sugerir uma “introdução”, quando ouvimos um *intermezzo* sugere um tempo de ócio ou uma pausa para uma pequena reflexão ou recordação, quando vemos numa Sonata o 2º ou 3º andamentos recuperando melodias que foram tocadas no 1º andamento, dizemos que se trata de uma “reexposição”, no fundo, uma rememoração. A arte musical brinca com os *tempi*, com ritmos, andamentos, pausas, etc. O Som nasce a partir do Silêncio como o Ser nasce a partir do Nada. Todas as ocasiões em que um intérprete toca sonoramente aquilo que está registado enquanto composição numa partitura, ele dá vida às notas como um Criador/Demiurgo deu sentido ao universo. Jankélévitch acredita que para haver música tem de haver “som”, a música existe na sua manifestação real e exterior, por isso a sua expressão mental, que apenas ocorre intencionalmente na mente do artista ou a que “lemos” na pauta, ainda não é música. O autor explica-nos também que a *performance* do intérprete é um momento irreversível, sem igual, mesmo que ele repita a mesma música em vários espectáculos, a sua actuação é impar. O “tempo da vida” e o “tempo da música”, ambos caminham passo a passo para a morte. Em certa medida, a música imita a nossa existência temporal, também se vê limitada por um prazo e condicionada a uma duração. É uma obra do *efémero*, diferente da Arquitectura, da Pintura ou da Escultura que podem ser exibidas e permanecem conservadas nas ruas e nos museus durante muitos anos. Apesar de haver possibilidade de se fazer um registo sonoro de uma peça musical, num vídeo, disco ou CD, a verdade é que *aquela* “momento musical” propriamente dito, jamais se recupera. Por essa razão, compreendemos que a Pintura concretiza a arte a “duas dimensões”; a Escultura e a Arquitectura a “três dimensões”; a Música a “quatro dimensões”. Aliás, a música, o cinema, o fluxo dos slides e dos filmes, os simulacros, a dimensão espectral do *phantasma*, os *incorporais* do Estoicismo, dizem respeito àquilo que é *virtual* e *impalpável*, que não se consegue captar ou agarrar.

Jankélévitch admite que a música, não tendo um constrangimento espacial dado que é puro som, se processa graças à *fantasia* do artista que, através do poder ilimitado

da sua imaginação, cria mundos inefáveis de fantasia. Neste processo criador, observamos que o sujeito só tem capacidade para compor e ouvir uma obra, a partir do poder mnésico de recordar os sons que ouviu. A memória permite reconhecer e fixar sonoridades que nós apreendemos num encadeamento associativo, numa linha melódica, numa fraseado, numa sucessão de sons que vão dando lugar uns aos outros. Essa linha geral e essa conexão entre os sons dão-nos a entender a existência de uma *Stimmung*, uma “fusão” ou a ideia de um “todo” harmónico que envolve a música. Como explicava Husserl, na Fenomenologia, recuamos ao passado pela *retenção* e antecipamos o futuro pela *protensão*, como se andássemos para trás e para a frente em simultâneo. Ao aplicarmos à música o mesmo raciocínio, vemos que o fluxo da música origina-se na consciência interna do tempo, que nos permite escutar uma peça musical do princípio ao fim num *tempo contínuo* constituído de *elementos contínuos*. Pela dupla direcionalidade do tempo, que a Fenomenologia denomina de *deixis*, a consciência inclina-se para a frente quando estamos à escuta, quase que antecipa os sons que se seguem e vai completar a melodia. O futuro começa a ser vivido antecipadamente e acaba por integrar-se no presente.

Jankélévitch leitor de Bergson, encontra no companheiro francês um correlato dos seus pensamentos. Em vez da Fenomenologia alemã, ele prefere a temporalidade do bergsonismo e as ideias defendidas em *Durée et simultanéité e Évolution créatrice*. De alguma maneira, subverte-se aqui a noção de subjectividade racionalista e Jankélévitch apoia-se essa posição. Não é que Bergson questione o princípio subjectivo do tempo, a tal dimensão psicológica que acabámos de referir sobre Santo Agostinho, mas constata que o tempo não é exclusivo do homem, já que todo o universo se organiza em função de *ritmos* e *durações*. Está de acordo com a celebre visão da *teoria da relatividade* de Einstein, segundo a qual existe um *tempo geral* único no cosmos, comum a todas as coisas e, como falávamos, remete para a misteriosa “quarta dimensão”. Se fizermos uso da Geometria e da Matemática, podemos verificar a potencialidade de todas as coisas e concluir que aquilo a que chamamos “presente” é o cruzamento do passado e do futuro, o que nos termos jankélévitchianos se designa de *retro-consciência* nostálgica e de *futurização* esperançosa. Entre o *souvenir* e o *avenir* há como que uma potencialidade que prevê o que virá a acontecer, deixa de haver um *antes* e um *depois*, visto que a consciência, o tempo e o universo acontecem em uníssono. Se partirmos do princípio de que a *teoria da relatividade* está correcta, então, concebemos um universo onde o tempo acontece em simultaneidade, onde não existe passado-presente-futuro, mas um “eterno

agora” (*aeternum hodie*), aquilo que já declarava Santo Agostinho, muito antes de Einstein.

Falta ainda entender um aspecto fundamental na concepção do tempo de Jankélévitch. A vida compõe-se de instantes que se dão em simultaneidade com o cosmos, mas de que modo se organiza o fluxo desses instantes? São pequenos momentos que vamos encadeando uns a seguir aos outros? Ou serão uma linha continua e ininterrupta? Vivemos num “*fluxo contínuo de descontínuos*” ou “*fluxo contínuo de contínuos*”? Quando a temporalidade é apresentada como um instante que “é” alguma coisa e logo “deixa de ser” devido ao movimento da passagem, o instante é definido como “*presque-rien*”. Quase não chega a ser coisa nenhuma e está numa situação precária, ou seja, o homem, os seres vivos e o universo circundante “*são*” e “*vão sendo*” ao mesmo tempo que “*deixam de ser*”. A expressão que Jankélévitch emprega para nos fazer sentir esta evanescência da transitoriedade da vida é a “*apparition disparaissante*”, que no seu jogo de esconde-esconde, ora aparece, ora desaparece. Um pouco como o fragmento de Heraclito “*a natureza ama esconder-se*”, a vida mostra-se e revela-se, porém nunca permite uma essência fixa ou conceptualizável. Pensamos que o autor afirma, assim, um “*fluxo contínuo de descontínuos*”, que acentua o carácter único, irrepetível e irreversível dos momentos que são inigualáveis. Neste ponto, poderíamos falar de Leibniz e do contributo que a sua Monadologia e filosofia da matemática trouxeram para a filosofia do tempo. O facto dele querer justificar de que maneira o *infinito* atravessa o *finito*, vai no mesmo sentido de Jankélévitch que gostaria de explicar como é que o *eterno* se intromete entre os *instantes*. Seria pertinente citarmos o *cálculo infinitesimal* (usado na Matemática, Aritmética e Geometria) para demonstrar que os *instantes* efectivamente se multiplicam na realidade. Leibniz introduz a noção de “infinitamente pequeno”, que se pode replicar muitas vezes, à semelhança dos instantes que se dividem e se singularizam no fluxo da duração do tempo. Se isso for possível, passamos a compreender como é que o instante (eterno em si) entra dentro do *devir*. É o “infinitamente pequeno”, o que aparenta ser insignificante, mas que está cheio e completo de significação. Esse carácter “pontual” do instante relembra, agora transitando para o domínio da pintura impressionista, os quadros do *Pontilhismo*. Vistos de longe criam uma imagem uniforme, mas observados de perto vemos os pequeninos pontos juntinhos uns dos outros. A verdade é que a imagem está fragmentada e descontínua, só que a partir de uma certa distância parece desenhar vultos uniformes. Trata-se de um “truque” que brinca com a nossa percepção que faz o sujeito visionar os

objectos consoante o distanciamento a que está submetido. O mesmo seria olharmos para a mão de um indivíduo, que é uma matéria sólida, e com o auxílio do microscópio descobrirmos a quantidade de seres, de ácaros, etc. que consta de uma única mão que parece “una”. Uma colectividade de coisas atravessa um único sujeito, pelo que os quadros *pontilhistas* reconhecem o *atomismo* do nosso universo, o grupo de *átomos* e *partículas*, ou se quisermos, aquela “comunidade de mónadas” de Leibniz (a *Sobornost* dos filósofos russos) que estando unidas, estabelecem a aliança do *microcosmos* com o *macrocosmos*. Jankélévitch valoriza também, na filosofia leibniziana, o relêvo que ele deu às “*petites perceptions*”, “pequenas percepções” e “percepções insensíveis” que clamam pela atenção do sujeito. Contemplar uma pintura *pontilhista* dir-se-ia que é estarmos atentos aos detalhes e pormenores, ao infinitamente pequeno, que é englobado num todo coerente. A *parte* é integrada no *todo*, a pequena partícula integrada num organismo, o instante integrado na eternidade.

Nesta vida passageira em que não temos mais do que os instantes que vão desfilar à nossa frente, que podemos experienciar e vivenciar, mas que não podemos agarrar, ficamos somente com um sentimento de *nostalgia* que reconhece que nada nos pertence por direito. Por esse motivo, a seguir à filosofia do instante estudamos no **Capítulo 4.4, A Nostalgia e a Morte – A melancolia da viagem**, o tema da nostalgia, que para lá da acepção psicológica ou psiquiátrica que a define como um mero “estado de espírito”, Jankélévitch afirma-a enquanto atitude filosófica que prepara o nosso caminho para a *esperança* e para a *felicidade* e, como já tínhamos mencionado anteriormente, a nostalgia é uma fonte de sabedoria pessoal. O percurso habitual do autor é remeter-nos, numa primeira abordagem, para as fontes ancestrais onde se introduziu a expressão “nostalgia”. Sabe-se que nos mitos e na poesia da Grécia Antiga, o nome feminino de *Mnémosyne* aparece para representar a mãe das histórias e das narrativas, que está relacionada com a noção de “memória”, pelo facto da deusa beneficiar os comuns mortais com a capacidade de falarem e escreverem. Atribuía-lhes o poder da linguagem que se desenvolve em conjunto com o processo discursivo do pensamento e, por sua vez, em conjunto com a memória. Os pensamentos dão lugar uns aos outros, na nossa mente, devido à memorização e ao encadeamento lógico das ideias. Isso significa que nós pensamos por intermédio de uma linguagem, usamos palavras que implicam uma determinada sucessão no tempo. Todavia, a memória que nos permite recordar as ideias e que nos permite construir raciocínios, por causa da morte e do desaparecimento de tudo, leva-nos a um limite intransponível. A memória apresenta-se

como um poder benéfico para o homem, que o ajuda a crescer e, neste sentido, é construtiva do ponto de vista gnosiológico. O problema é que este lado benéfico traz consigo um elemento negativo: a memória comprime-nos e não nos permite conservar o que vamos aprendendo. A sabedoria não deixa de ser uma ocasião temporária, cujos conhecimentos adquiridos vão, um dia, dissolver-se perante a morte que tudo desfaz. Não se pode ter uma perspectiva acumulativa do conhecimento, desejando somar as coisas que aprendemos, porque vamos perdê-las mais tarde. Claro que reconhecer esta limitação e esta sensação de perda, a perda do património de recordações, dos momentos belos e amorosos que fomos vivenciando, só pode provocar melancolia e tristeza. A morte põe em causa o sentido da própria vida. Para quê viver, se temos de morrer? Se vamos perder tudo que alcançámos, que valor terá esta existência tão precária? Os gregos tentam justificar esta situação com a imagem mitológica do *rio lethes*, aonde todos os defuntos iriam beber a água do *esquecimento*, antes da sua última travessia de barco para o reino da morte. Com o desgosto, o facto do ser humano ter consciência da sua mortalidade faz com que se apegue sobretudo à memória na ilusão ou na fantasia que, pelo menos dentro de si próprio, ele pode recordar e, deste modo, agarrar o que já viveu. Jankélévitch repete insistentemente que a vida é irreversível dada a natureza do instante que nos habita e, por mais que queiramos aprisionar as recordações, elas escapam-nos a toda a hora!

O primeiro aspecto que se salienta quando se fala da memória é que ela não se dirige para uma realidade evasiva e indefinida, antes de mais, pressupõe uma espacialização concreta da recordação a que diz respeito. Reconduz o sujeito para uma “*lembrança do lugar*” onde se desenrolou um acontecimento marcante para si. A actividade saudosista passa-se numa hora e lugar certos, *aquele dia, aquela casa, aquele cheiro, aquela conversa*, etc... Tudo é vivido num jeito muito pessoal, subjectivo e intimista, que é só nosso. E essa “nossa vivência” não só é intransmissível como é impossível verificá-la ou confirmá-la na sua veracidade. Cada um sabe o que viveu e as experiências pelas quais passou. Todas as vezes que o indivíduo se alonga nas suas recordações felizes, esse devaneio saudoso, torna-o satisfeito porque, em certa medida, a acção de recordar preenche-o e “mata a saudade” do que já foi. Por conseguinte, Jankélévitch afirma que a recordação é sobretudo uma necessidade da alma em encontrar o *Paraíso*, um lugar de paz e de felicidade que nos traz consolo. A memória apresenta-se como um *horizonte quimérico* que coloca uma meta à nossa frente, que é a de “reviver” o passado naquilo que nos compraz.

Ao analisar a filosofia de Platão e de Plotino, Jankélévitch depara-se com o estatuto gnosiológico da memória, como já disséramos, que permite atingir mais e mais conhecimentos, mediante o esforço *maiêutico* do homem, no desvelamento da Verdade dentro da sua alma e no que mais tarde dirá Santo Agostinho, no *homem interior*. A finalidade é que o sujeito ande para dentro e se dirija para o seu centro, num caminho de *regresso* à tal Verdade que outrora já conheceu. “*Voltar atrás*” é a finalidade da filosofia *regressiva* que reflecte um amor ao passado e, sendo assim, apoia-se no papel fundante da *nostalgia*. E o nosso autor acrescenta que a memória, antes de ser fonte ou depósito de conhecimentos, contribui para fortalecer a identidade pessoal. Neste contexto, o desenvolvimento de toda a Psicanálise e Neurologia, durante o século XIX e XX, veio justamente a confirmar a importância da capacidade da memória para solidificar e estruturar o nosso “eu”. A posição de Jankélévitch, que conhece bem os estudos de Bergson neste domínio, distancia-se do pendor científico destas disciplinas. A filosofia bergsoniana foi a primeira a interessar-se por temas da Neurologia e da Psiquiatria, bem como por temas da *vida mística* dos santos. Ajudou a dar credibilidade a assuntos da religião ao conjugá-los com as descobertas científicas na área da mente. O seu estilo é, no entanto, filosófico e não-científico e Jankélévitch retira do bergsonismo as ideias que ajudam a suportar a sua *filosofia impressionista*. Nas palavras de Bergson, em *Matière et mémoire* de 1896, a memória que resulta da nossa vida mental e interior, traduz-se em dois tipos de memória: a *memória-hábito* (associada a um corpo físico com as respectivas sensações que advêm da sua existência terrena) e a *memória-pura* (associada ao sentimento da recordação dos momentos especiais do passado, com uma função imaginativa e poética). De imediato situamos Jankélévitch no segundo tipo de memória que possui um cariz mais espiritual e artístico, perto da sua noção nostálgica da vida. Na sequência do que dizíamos antes, o primeiro aspecto da nostalgia é a “*lembrança do lugar*”, o facto de estar situada, de nos levar de volta ao local onde experienciámos alguma coisa. O segundo aspecto é a “*sensação de Paraíso*” que nos é transmitida sempre que relembramos o que nos fez feliz. O terceiro aspecto, que veremos agora, é a *decepção* suscitada pela irreversibilidade de tudo o que ficou atrás de nós e que mesmo recordando já não será mais o mesmo. Ulisses é, para Jankélévitch, o herói do desencontro e da decepção que fracassou no seu regresso a casa. O *retorno* em que se baseia a viagem da *Odisseia* de Homero é o *retorno melancólico* do sujeito que não recupera o passado. A sua cidade natal não estava à sua espera, as pessoas e as circunstâncias modificaram-se, tudo é diferente. Nada mais voltará a ser igual ao que foi

vivido anteriormente. Esta mágoa profunda demonstra que a “*sensação de Paraíso*” despertada pelas recordações alegres será, em simultâneo, uma *decepção*. Recordar pode até apaziguar a saudade, mas pode aumentá-la ainda mais... sobretudo, provoca sofrimento, pois sabemos que não vamos regressar. Jankélévitch, de um modo muito áspero e doloroso, confronta-nos com o desespero da perda. Condena o ser humano a viver em sonhos, em quimeras e desejos que aspiram a um *nunca mais*... Com efeito, a capacidade da memória que é excepcional em tudo o que nos oferece de bom, através dela retemos conhecimentos e formamos um *eu* coerente, com uma auto-biografia que nasce da sua história pessoal, e temos também a satisfação por recordar os momentos de prazer. Tudo isto termina com a morte e há uma sensação de impotência, por mais que lutemos para conversar as recordações ou por mais que tentemos prolongar a nossa vida e retardar o envelhecimento, vamos morrer. Nenhum sonho nos salva do *fim*.

Na cultura russa, a morte, o vazio, a solidão e a melancolia estão muito bem retratados na música de Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Prokofiev, Rachmaninov. Na verdade, o espírito da *Doumka* é comum ao povo russo, mesmo até na literatura de Tolstoi ou Dostoievsky e até mais recentemente nos filmes do cineasta Andrei Tarkovsky. Como o continente russo é um país de dimensões gigantescas, verifica-se um anonimato, uma massificação do indivíduo sujeito ao grupo e à “colectividade” do Comunismo. Há um sofrimento presente na enorme miséria e na fome do povo fragilizado pela ditadura e, ainda antes, na autocracia dos Tzares que o desprezava. A alma russa é sofrida, daí refugiar-se no mundo Arte e na Religião. A criação filosófica, literária, artística e a experiência religiosa ajudam a ultrapassar e a aceitar melhor as privações e prometem um horizonte de esperança, o que os russos chamam de *Kitezhe*. A *Cidade celeste*, a *Ítaca* dos gregos, a *Jerusalém Celeste* dos judeus, o *Paraíso* dos cristãos, o nome que lhe quisermos dar, será a recompensa para aqueles que não tiveram outra coisa nesta vida a não ser sofrimento e dor. Para os russos, a noção de memória difere daquela a que estamos acostumados, quando fazemos referência a ela como guardiã do passado. Não faz parte da sua mentalidade prenderem-se ao passado e, de facto, não existe verdadeiramente uma preocupação histórica ou historicista em conservar ou recuperar sequer livros ou o património em geral. Isso é muito recente e acaba por ser mais uma influência do Ocidente do que algo que faça parte do que eles crêem. Adianta Jankélévitch que até ao século XIX, não havia Filosofia na Rússia, uma História ou um saber livresco propriamente dito e a sociedade eram composta por *camponeses, mendigos, menestrelis, pioneiros, peregrinos e monges*

com um espírito nómada, que não viam necessidade de pôr por escrito os seus conhecimentos. Era um “saber de experiência feito”, na prática, como já tínhamos referido, de *tradição oral* entre as famílias, entre o monge e os seus fiéis, entre o mestre e o discípulo, etc. De acordo com este estilo de vida, a memória funcionava não como um regresso ao passado, em vez disso era uma memória de projectiva de esperança na *Kitezhe*, um local abençoado de onde viemos e para onde iremos regressar. Em comparação com a maneira de ser ocidental, mais científica e racional, que gosta de organizar e estruturar os seus conhecimentos em livros, que cria escolas de pensamento e academias, os russos parecem selvagens e ignorantes, todavia, mais criativos, mais livres, prontos a viver naquele espírito de *aventura*, defendido por Jankélévitch, que não se deixa acomodar no senso-comum da sociedade europeia.

Portanto, os vários aspectos em que podemos perspectivar a memória, nomeadamente a “*lembrança do lugar*”, a “*sensação de Paraíso*”, a “*decepção da perda*” são rematados por um último aspecto a “*esperança*” e, para explicá-la Jankélévitch usa a imagem do “*regresso ao jardim*”. Vai buscar como exemplo o “jardim” nas peças de teatro de Tchekov... Vai buscar as pinturas de Gauguin que ele interpreta como símbolo do “paraíso” e do “oásis”, daquela vida simples e em contacto com a natureza, como observamos nos nativos do Taiti que aparecem nos quadros... Vai buscar o “jardim” do pintor Claude Monet, na sua casa em Giverny. Nesta vida, o único caminho para se vencer a tristeza perante o drama da morte é o sujeito procurar ter uma vida singela, mais próxima do mundo natural e dos outros seres vivos. A esperança na pureza e na limpidez do coração de uma criança, a vida ética de boas intenções e boas acções, tornam o nosso percurso mais alegre, porque nos dá a oportunidade de viver uma vida em *alternativa* à maldade que existe neste mundo. Nota-se que Jankélévitch acredita num fundo de *bondade* no ser humano que precisa ser cultivada através de uma vida virtuosa. Não é importante, para o autor, haver um horizonte transcendente ou paradisíaco, tal como o *Eden* cristão, já que ele não acredita na vida para além da morte ou na conservação da alma após a morte física. Devemos praticar o bem não porque isso poderá ser uma garantia de uma recompensa futura no *Além Celeste*, devemos fazê-lo “porque sim”, porque a bondade transmite tranquilidade e felicidade para quem a realiza. A morte como término total da vida não é, porém, algo assustador que o homem teme e quer evitar. Trata-se de algo *simples*, completamente simples e dada essa sua *simplicidade* não conseguimos compreendê-la. De surpresa, quando ela nos bater à porta e passarmos por essa experiência é que chegaremos à

conclusão que não havia motivo para tanto medo. Cremos que Jankélévitch segue aquele sábio pensamento de Epicteto, que nos ensina no seu “Manual”, por outras palavras, que não precisamos de nos arrepiar perante a morte, nesse momento deixaremos de sentir, estamos mortos, não há mais dor nem consciência do que está acontecer. No fundo, não damos pela morte quando chegar e essa transição será suave. No pensamento de Jankélévitch, embora a morte seja um momento dramático, não parece caracterizar um “buraco negro”, uma sombra ou uma tragédia horrível que absorve a nossa existência, ele passa uma imagem de *simplicidade*, de *clareza*, *luz* e *limpidez*, como se o facto de morrer desse um sentido à vida, valorizasse muito especialmente cada segundo do que vivemos. A brevidade da vida é um sinal de que devemos vivê-la a cada *instante* com muito *amor*.

O Impressionismo jankélévitchiano centra-se, pois, na efemeridade da vida, dá destaque aos instantes pequeninos, momentos pontuais e *pontilhistas*, tal como as cenas que contemplamos nas pinturas de Georges Seurat. O curso da existência do nascimento até à morte parece traçar um destino ou uma missão específica, mas do ponto de vista antropológico, apesar do homem possuir uma memória que configura a *consciência de si*, que lhe permite olhar retrospectivamente para a sua biografia, a memória não dá uma resposta para a sua “essência”. *O que é o homem?* Na realidade, não sabemos bem... O “eu” não é uma substância fixa susceptível de ser apreendida, porque de acordo com a instantaneidade da vida, as coisas vão transitando. Não devemos defini-lo, de uma forma restrita, em termos de “animal racional” dado que existe todo o potencial sensorial, mais ligado à sensação e à emoção, do que a uma razão fria e calculista. O sujeito, mais do que um ser portador de razão é um ser sensível, amoroso, com uma capacidade de intuição finíssima, com a capacidade de amar e estabelecer laços com os outros. A sua posição é integradora, ele vive num cosmos e tem obrigações e deveres éticos para com os outros seres com quem convive. Daí que o seu “ego” deixe de ter importância e passemos a abordar a vida na vertente comunitária do “nós”. E por aqui se vai erguendo toda a teoria *vitalista* e *impressionista*, em conjunto com uma nova Ontologia do humano, uma nova Teologia que se prende a uma *mística vivencial* de Deus. Somos seres “impressionistas” pelo facto de vivemos da “impressão”. O tempo que está entrelaçado com a vida, não nos permite experienciar mais do que o *instante*, a “*apparition disparaissante*”, o fenómeno luminoso que é visto pelo olhar atento, após uma purificação da percepção do senso-comum. O *Impressionismo* é a filosofia do sujeito que ousa viver a aventura de uma vida sem respostas, que ousa amar com a

consciência que irá perder, inevitavelmente, aquilo a que mais se apegava. A morte, ao contrário do que se possa supor, não invalida o caminho que percorremos com tanto esforço. Acaba por ser um coroamento final que fecha o ciclo do nosso existir e, olhando para trás, ficamos com a sensação de que todos os momentos, quer sejam bons ou maus, tiveram uma coerência e valeu a pena passarmos por eles.

Após os fundamentos filosóficos teóricos de todo o pensamento subjacente à “*filosofia da impressão*”, vamos nos debruçar na **II Parte** sobre o Impressionismo na Pintura, ou seja, vamos tentar compreendê-lo no prisma da Estética e da História da Arte, contextualizá-lo na época em que surgiu e ver de que modo se foi desenrolando na Europa. O **Capítulo 1.1, O itinerário impressionista – Considerações estéticas e literárias** põe-nos em contacto com a mentalidade do final do século XIX e do princípio do século XX, de maneira a ficarmos a conhecer o que se estava a passar na sociedade daquele período, o espírito de mudança propiciado pela “Segunda Revolução Industrial” que teve um grande impacto no rumo das artes. O aparecimento de uma série de inovações de mecânica e de engenharia, o automóvel, os grandes navios, bem como a criação da electricidade e do telefone, contribuem para encurtar distâncias com acessibilidade de viajar, alargar horizontes, ao mesmo tempo que aproximam as pessoas, aumentando a comunicação entre elas. Dá-se um novo nível de relacionamento social que diversifica o tipo de intercâmbio. Pelo telefone, tornamos mais presente o que estava longe, trocam-se ideias que se disseminam com outra rapidez. O reboiço é a palavra de ordem no *fin de siècle* e tornava-se até difícil acompanhar tanta coisa nova, não só na tecnologia, mesmo no ponto de vista cultural, os livros e manifestos quase que se “atropelavam” uns aos outros. Quando entram em cena diferentes ideias e concepções, relativiza-se o panorama geral e a moral convencional dos bons costumes é também alterada ou, pelo menos, consideram-se alternativas. A *filosofia impressionista* que se apoia na *filosofia do devir* espelha este relativismo ético e estético, pois há muitas opções a considerar, muitas vertentes e uma grande variedade de influências a darem-se ao mesmo tempo. Escrevia Walter Benjamin sobre esta instabilidade social, que o típico homem do século XX será o *flâneur*, aquele que gosta de viajar e de deambular. E a *viagem* a que aqui nos referimos não é a da burguesia nos passeios de recreio em navios, falamos da viagem no sentido metafísico de autodescoberta e da *aventura*. A viagem como liberdade a todos os níveis, ao nível da mente que se solta e se descondiciona das regras sociais, e ao nível físico do indivíduo poder circular no espaço com maior facilidade, ir para onde deseja ir. Entre 1880 e o começo da I Guerra

Mundial, há um movimento literário que ficou nomeado como “*decadente*” ou *decadentismo* que nos apresentava Charles-Pierre Baudelaire como o precursor da Modernidade e os seus colegas escritores, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, em diversas ocasiões, apelidados “*les poètes maudits*”. Muito embora os seus textos fossem fabulosos, e ninguém possa afirmar o contrário, a sua conduta era a dos dissidentes que se posicionavam para além da moral e que manifestavam até comportamentos desviantes e degradantes aos olhos dos mais conservadores. Gerava-se uma época de mudança e *ruptura* na arte, sobretudo na literatura, na pintura e na música. Esta Modernidade, diz-nos Benjamin, com as ideias progressistas da Industrialização e com o crescente Capitalismo económico levam o sujeito a interagir no meio social com uma nova atitude que é atravessada igualmente por uma nova sensação da temporalidade. A velocidade da Comunicação Social, das notícias dos jornais que saem das tipografias, os livros e os manifestos artísticos que se sucedem, tudo isto exprime a instantaneidade da vida experienciada ao sabor do momento. A nova vida cultural nos cafés, a vida boémia nocturna do teatro e dos cabarets, no princípio do século XX, são a marca de uma civilização que tem urgência em viver e em querer disfrutar dos prazeres e do bem-estar de uma vida confortável, que nos remete para a recente ascensão da burguesia que caracteriza a *Belle Époque*. Claro que aquilo que é demasiado rápido acaba por não se deter em detalhes e não consente o virtuosismo de um aperfeiçoamento, por essa razão, os jornais eram superficiais nalguns dos seus comentários que tinham pouca fundamentação. No domínio artístico, as obras de arte, as peças decorativas e os utensílios usados no dia a dia que, antes, eram criados por artesãos que preparavam peças únicas, passavam a ser multiplicadas, em série, na linha de montagem das fábricas. Aquilo que havia de único, de raro e de especial começa a perder-se em vários domínios. É, então, que os poetas se lembraram que seria importante buscar a palavra original e, com força da poesia, que ainda não estava deturpada pelas veleidades da vida rápida, queriam combater os relatos do jornalismo sensacionalista, muito resumidos e incompletos. Os artesãos fazem o mesmo, reúnem-se no movimento da *Art Nouveau* e recuperam as peças cheia de detalhes delicados com uma inspiração na natureza, em vez de serem coisas banais feitas a partir de um mesmo molde. Notamos que a par da velocidade das inovações industriais, há um saudosismo do *original*, do que é puro e que se baseia na autenticidade da alma do *criador artístico*. Volta a valoriza-se a noção de *génio* romântico, sobretudo no movimento *simbolista* e *decadentista* que se vira para a tradição literária que vinha do antigo Romantismo. Entre

os vários escritores desta época, Émile Zolá, que segue o *Vitalismo* e *Naturalismo*, foi ele que incentivou e divulgou, de certo modo, o trabalho dos chamados “pintores impressionistas”, entre eles, Claude Monet, Edouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Alfred Sisley e Camille Pissaro, que promoviam uma *Estética da Natureza* em contraste com o *Futurismo* que começava a despontar. Ao mesmo tempo que o movimento futurista lançava o seu manifesto em Itália, os impressionistas opunham-se-lhe em França. Eram duas mentalidades totalmente divergentes, o único aspecto que partilhavam era o reconhecimento da *fugacidade da vida*. No Futurismo, a vida era valorizada em função da *máquina*, das fábricas e dos engenhos que acentuam a velocidade dos mecanismos da vida na Modernidade. No Impressionismo, a velocidade era a da pintura realizada em esboços, atenta ao movimento da Natureza, do tempo e dos minutos que se esgotam, que exigiam do artista uma pintura que acompanhava ritmos e ciclos da natureza, pintura ao ar livre que regista as horas do dia, o nascer e pôr do sol, o movimento das nuvens e das ondas. Tratava-se de uma arte da *transitoriedade*, mas que não é fria ou maquinal como a dos futuristas que mais parecia um evento de ficção científica. No entanto, quando descrevemos o Impressionismo devemos ter em conta que não se dedica a pintar só paisagens ou elementos naturais, retrata também cenas da vida quotidiana a partir de determinadas personagens e ilustra a vida citadina, os cafés, esplanadas e restaurantes, as festas e a dança, os automóveis e a deambulação das pessoas pela cidade, as estações de comboio e o conjunto de indivíduos anónimos que aguardam a viagem, etc. A realidade é representada de uma forma suave e natural, fazendo uso de uma atmosfera esfumada com as cores diluídas, que transmite uma impressão de luminosidade diáfana. Uma “*impressão*” não é uma fotografia que pretende mostrar claramente o que se vê, é uma *aparição sugestiva* que apela à nossa percepção e excita as nossas sensações, mexe com as nossas vivências e com a sensibilidade do sujeito observador. Os pintores impressionistas irão transmitir nas suas telas os humores do indivíduo em sociedade, que se encontra cindido no seu interior, por um lado, sente alegria por viver na cidade moderna, por outro lado, sente tristeza pelo carácter *efémero* de tudo o mais.

Se em França havia o *Impressionismo*, em Itália o *Futurismo*, o Norte da Europa sobretudo a Alemanha deixou-se cativar pelo *Expressionismo*, que visa a “*expressão*” ao invés da mera “*impressão*”. O que as distingue uma da outra? De parte a parte, ambas de se apoiam na *aesthesis*, na estesia da vivência e são como que um prolongamento da sensação. Tanto a “*expressão*” como a “*impressão*” despertam os

nosso cinco sentidos e aprimoram a sensibilidade. Nos impressionistas, a primeira sensação que eles têm do objecto provoca uma “*impressão*” ligeira, sem grande interferência do sujeito, sem pressupor qualquer género de interpretação ou de significação. Impressionamo-nos com algo que se mostra, que invade o nosso campo visual, que chama a nossa atenção. Neste processo, o homem mantém-se neutro e não subordina o objecto a juízos de valor. Já no caso da “*expressão*”, tudo muda de figura, pois o homem sente de tal modo o exagero das emoções que lhe vêm da sua relação com o objecto, que o sentimento abafa e anula quase o objecto. O que tem prioridade é a emotividade e o descontrolo emocional, ou seja, uma espécie de histerismo artístico que valoriza a desmesura. Observamos nos quadros impressionistas cores alegres e suaves, diferenças na graduação das tonalidades e na incidência da luminosidade. Os expressionistas quase que nos agridem e chocam com a presença de cores primárias e contrastantes, mais em estado bruto, sem tantas nuances. Muitas telas têm mesmo uma finalidade de contestação política e suscitam uma reactividade da parte do indivíduo no momento em que as contempla. A beleza do Impressionismo está na sua serenidade, que não serve nenhum propósito senão a *contemplação* que apazigua o nosso espírito. Ensina-nos a procurar um ideal de tranquilidade proporcionado pela conexão do homem com o mundo, em concordância com a natureza, em que o seu ego se subtrai e ele dá voz aos pássaros e à brisa do vento, sente prazer no aroma das flores, absorve o cheiro da maresia e presta atenção às ondas e à espuma que se desfazem na praia. O ser humano sente-se completo e saciado com aquilo que usufruiu por intermédio dos cinco sentidos. A atitude impressionista exemplifica-se no poeta Alberto Caeiro, no reencontro com as sensações primordiais, e em Marcel Proust, com as suas descrições sensorais e estéticas. E Jankélévitch, como explicámos, já encontrava este *realismo do concreto* ou *mística realista* na filosofia russa.

Nesta geração de poetas, escritores e pintores do *fin de siècle*, o movimento que mais antagonizou com o *Impressionismo*, segundo Jankélévitch, nem foi o *Expressionismo* ou o *Futurismo*, nem sequer o antigo *Classicismo* das Academias. A corrente oposta é a do *Simbolismo*. O que a “*impressão*” revela e mostra em plena luz solar, o “*símbolo*” oculta e quer esconder, passa a imagem de um mistério por desvendar nos meandros da noite. Nesta investigação, fizemos então uma passagem pelo movimento simbolista no **Capítulo 1.2 O devaneio simbolista e a fantasia da “representação”**.

Os pintores impressionistas que se foram organizando em França, num grupo

reduzido, de algum modo se separaram dos restantes movimentos que aconteciam naquele período. E as regras que ditaram para eles próprios, não foram seguidas por mais ninguém. Era, no fundo, um grupo à parte de tudo o que se fez naquela época. Provavelmente haveria alguma inspiração na literatura realista, no entanto, o Impressionismo tornou-se essencialmente um movimento ligado à Pintura, que não necessitava do auxílio das outras artes, não teve nem um “manifesto impressionista”. O começo do Simbolismo era bem dependente da Poesia e, em 1886, Jean Moréas redigia o seu “manifesto simbolista”, que admirava o contexto romântico da estética, a filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche, o carácter gótico e lúgubre de uma *via secreta* de interpretar o que se passa na realidade. Pertenciam a este grupo Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Paul Valéry, Albert Samain, os tais *poetas malditos*, que tínhamos falado antes, que propunham uma arte liberta das repressões sociais que apreciava o sonho, o devaneio lírico e uma vida boémia. A caricatura do poeta com o seu cachimbo e com um copo de vinho ilustra o típico indivíduo melancólico que *sofre* com os seus versos. O exercício escrito tem qualquer coisa de doloroso e de profundamente pungente, que entristece e que, ao mesmo tempo, dá vida aos anseios mais profundos da alma. O Simbolismo é assim um percurso intimista, usa um estilo rebuscado e refinado, muito musical, que se baseia na interpretação de “símbolos”, e mais tarde, abrirá inclusive o caminho para o Surrealismo de André Breton. Em todo o caso, quando falamos de simbolistas importa não esquecer que, na Rússia, Valery Bryusov, Vyacheslav Ivanov, Alexander Blok, Andrei Bely, Jurgis Baltrusaitis e Alexander Scriabin tomavam a dianteira do Simbolismo e mantinham um intercâmbio de ideias com os franceses. Até certo ponto não se sabe bem se o Simbolismo não terá começado mesmo entre os russos, em primeiro lugar do que nos franceses. Em comum, todos eles partilhavam o gosto por Edgar Allan Poe e inspiravam-se no Romantismo com o seu revivalismo medieval.

O famoso verso de Baudelaire “*O homem passa através de florestas de símbolos*” funciona como máxima simbolista e tenta dar-nos a entender que a realidade não é evidente. Com o intuito de conhecê-la, há que levantar o véu, ver o que está por detrás da “aparência” deste mundo enganador e superficial, retirar as películas que escondem a verdade do nosso olhar até se chegar à “essência”. Os simbolistas instituem a Filosofia e a Poesia auxiliadas pela *fantasia* e pela *metáfora* como a única possibilidade de expressão autêntica. Mesmo seguindo este caminho de desvelamento do ser, o homem consegue somente “indicar” e “apontar”, sugerir atmosferas evasivas

que estão constantemente a ocultar-se. O símbolo está longe de ser um indicativo directo e a interpretação que o sujeito cria no seu interior a respeito do objecto, pode fabricar falsas verdades, melhor dizendo, falsidades e ilusões. O Simbolismo à semelhança das correntes intelectualistas e subjectivistas fecha o homem na sua imaginação, que pode ou não ter uma referência à realidade. Muitos anos depois, o “manifesto surrealista” vai ser o cume extremo desta inclinação simbolista, visto que se centra no mundo onírico e já não se interessa mais pela realidade concreta. Desta maneira, o “signo” que indicava indirectamente alguma coisa e era um meio de conhecê-la, deixa de ter uma referência real quando o sonho se torna mais fundamental que a verdade em si.

Entre o Impressionismo e o Simbolismo, somos confrontados com uma “crise da representação”, em que os dois movimentos são divergentes no modo de abordar e de perceber o mundo, de interpretar, de configurar o que nos envolve. Seguem um método distinto que não coincide no que diz respeito à noção de “representação”. Os textos de Jankélévitch são um bocado ambíguos sobre este assunto e, por vezes, ficamos sem perceber qual dos dois movimentos ele prefere. O que se presume é que a sua filosofia faz a síntese do Simbolismo e do Impressionismo e unifica sobretudo o que os contradiz. Veremos isso no **Capítulo 2, Impressionismo ou Simbolismo? Filosofia do Meio-Dia vs Filosofia da Meia-Noite, O Horizonte Metaempírico da Arte**. A intenção do autor em distinguir o *Dia* e a *Noite* pelo contraste entre *luz* e *sombra*, é demarcar dois âmbitos do saber, dois tipos de percepção que dão origem, como consequência, a dois tipos de conhecimento. A *Filosofia do Meio-Dia*, onde se encontra a *filosofia impressionista*, concebe a realidade visível à nossa volta como um *espelho* que reflecte o invisível, como as águas espelhadas que reflectem o sol nos quadros de Claude Monet. Essa invisibilidade que nos remete para a transcendência, a partir do momento em que atravessa o concreto, torna a *transcendência imanente*, ou seja, imanentiza-a. A *Filosofia da Meia-Noite*, nos antípodas desta clareza, visa o *Simbolismo* para o qual todo o real é enganador, esconde sentidos que exigem de nós um método de decifração. Se o *Dia* é um sinal da *evidência* que se deseja atingir pela *luz* que se dá no interior da mente, Jankélévitch entende que a busca da essência está presente na filosofia platónica e em todas as correntes que daqui derivam, que se apoiam numa concepção visionária da gnosiologia que encaminha o ser humano do mais escuro para o mais claro. A *sombra* e a *escuridão* são um obstáculo que dificulta e que se intromete entre o homem e a sabedoria. Em oposição, a *Noite* que vive na incerteza das indistincões e da

indefinição dos objectos que se misturam e confundem, o que Jankélévitch chama de “metafísica da confusão”, é a mentalidade do espírito romântico do século XIX que se revive nos simbolistas. Nesta *filosofia do nocturno* a escuridão não é um entrave no acto de conhecer e será antes o ponto de partida, a condição iniciática do conhecimento que se dá numa *representação simbólica*, aquele ver por entre as “*florestas de símbolos*” no verso de Baudelaire. Como Jankélévitch deseja um meio-termo, recorre ao termo “*entrevisão*” para nos descrever o modo de acedermos à verdade que é a *Metaempiria* da *Metafísica do Meio-dia*. Já não é Dia... já não é Noite... É Meio-dia! Platão desconfiava do mundo real devido à aparência enganadora que cobre e vela todas as coisas. Decide elevar-nos para a luz e para os Arquétipos mediante uma ascese. Os românticos e os simbolistas também desconfiam do mundo real, mas praticam a ascese no caminho inverso, em vez de transitarem da escuridão para a luz, mergulham nas brumas obscuras para daí, no negro mistério, retirar a sua verdade. A *metafísica do meio-dia* será a resposta que nos permite superar a dicotomia entre a *luz solar diurna* e a *luz do relâmpago nocturna*. Ao meio-dia, sabemos que sol está no seu ponto mais alto e ilumina a superfície terrestre sem haver sombras. O máximo da luz afasta as trevas enganadoras e faz o “clarão” aparecer para o homem. Talvez por essa razão Heidegger falava igualmente da *clareira*, o lugar do evento do Ser, diz agora Jankélévitch, o lugar da *aparição* da *aparência*. O Impressionismo considera que a *aparência* e o *fenómeno luminoso*, que envolve como uma “aura” os objectos, é uma fonte de conhecimento e não uma fonte de engano. O truque está em saber observar e olhar com profundidade para a aparência, que tem em si algo da essência. A *Metaempiria* consegue unir a aparência física do ente, que afecta a nossa sensibilidade e que nos provoca sensações, consegue uni-la à sua essência escondida. Era o que pretendia a *filosofia da integralidade* de Vladimir Soloviev, com a síntese do Empirismo e do Idealismo, uma síntese que conjugava os conhecimentos que vinham da Ciência, da Teologia, da Arte, da Filosofia Primeira, etc...

Jankélévitch vai posicionar assim o *Impressionismo* do lado luminoso da gnosiologia, apesar desta luminosidade ser diferente da teoria platonista. O mundo visível é uma ocasião para conhecermos o invisível e deve ser um *meio para*, um convite para nos envolvermos com as coisas, envolvermos o sujeito com o objecto. Não faria sentido fugir do mundo e evoluir somente para a Ideia, dado que a Ideia está conectada com um objecto sem o qual ela não teria fundamento. O acto de cruzar o imanente e o transcendente é que dá origem à Vida e é neste *vitalismo* que poderemos

viver, amar e conhecer seja o que for. A Vida sendo uma erupção da Luz, naquela expressão bíblica da luz que nasceu nas trevas, ou seja, do Ser que apareceu no meio do Nada, caracteriza a perspectiva *criacionista* que funciona como modelo para a *Estética da Luz* que estudamos no **Capítulo 3, Uma Escola da Luz.**

O movimento impressionista, segundo o nosso autor, prende-se com esta *Metafísica da Luz*, que nos chega no seguimento de uma história muito longa, desde a filosofia luminosa do antigo Platonismo, passando pela época medieval, pelo Renascimento e Barroco, pelo Naturalismo, até chegar, por último, aos pintores da *impressão*. Nos medievais herdeiros de Platão, a arte é indicadora de uma Ideia arquetípica, por isso eles usam a tela na função de *ícone*, cuja a imagem icónica se assume enquanto presentificação do divino. Neste contexto, há toda uma escola magistral na Igreja Ortodoxa, para a qual a Beleza não tem uma função decorativa, antes de mais, tem uma finalidade de intermediação entre Deus e o homem. A *Philokalia* que designa à letra “*amor da beleza*”, conhecida a partir dos escritos dos Padres do Deserto, ensina-nos que o acto de pintar é uma *ascese* que exige muita concentração e devoção da parte do artista. O facto é que os pintores de ícones eram sempre monges que dedicavam a sua vida à oração e à arte, o mesmo se vê no canto litúrgico ortodoxo, etc. Nicolau de Cusa, no seu texto *De Visione Dei*, por um lado influenciado por Mestre Eckhart, por outro lado, influenciado por Pseudo-Dioniso o Areopagita, afirma que Deus *está contraído* no ícone, isto é, condensado e sintetizado numa representação simbólica que, todavia, não é somente algo *eidético* ou invisível, relativo ao mundo das ideias platónicas, outrossim algo visível que se projecta precisamente nessa imagem. Mais do que no Ocidente, Jankélévitch sente que a Ortodoxia Oriental aspira concretizar no ícone a reunião da Ideia (*eidos*) e a forma sensível (*morphé*) numa obra de arte imanente com uma dimensão vital. Ao passo que a arte ocidental, aquela que vemos no Renascimento, tenta “imitar” uma Ideia de acordo com a *mimesis*, a Ortodoxia não mimetiza. A iconografia realiza na *imagem visível* e palpável a *invisibilidade* imaterial que atravessa os corpos. Trata-se de uma imagem que tem uma vida concreta que “encarna” o espírito de Deus na realidade material. Acerca deste tema do ícone como “*encarnação do invisível*” podemos ler os ensaios de Pavel Florensky que, neste sentido, rivalizam com os de Erwin Panofsky, defensor da arte platónica e conceptual que é o oposto da *arte vitalista* que aqui desejamos aprofundar.

Se atendermos ao aspecto histórico, com a queda de Constantinopla, o virtuosismo dos pintores do antigo Império Bizantino transita para os artistas italianos,

já que houve uma agitação migratória dos refugiados que, na sua maioria, viajaram para Itália. A técnica que se transmitia entre os velhos mestres e os novos discípulos italianos, a pouco e pouco, foi contribuir para a consolidação do novo movimento renascentista. Quer fossem mais classicistas no género de ambientes e cenários que criavam, quer fossem imitadores da “luminosidade” de Bizâncio, os artistas renascentistas trabalharam essencialmente a *Luz*: Michelangelo, Ticiano, Tintoretto, Caravaggio, El Greco... Mais tarde, no Maneirismo e no Barroco, teremos Rubens, Velázquez, Rembrandt e Vermeer que elevavam a categoria estética da Luz ao estatuto de *Claritas*, o termo que São Tomás de Aquino usou para definir a beleza que “exala” do objecto, que se manifesta de forma poderosa perante os nossos olhos. No final do século XVI, durante o longo século XVII e até durante uma parte do século XVIII, o Barroco estabelece raízes firmes na arte europeia dada a sua enorme duração no tempo, embora o modo como nos aparece tenha assumido facetas muito diversas. A escola italiana permanecia mais ligada à religião e representava cenas sobretudo de conteúdo cristão com o objectivo de converter e endoutrinar. Tinham ainda um propósito pedagógico que se torna mais flagrante na pintura flamenga. Mas no Norte da Europa, sobretudo na Holanda que era mais protestante, os artistas deixam de ter esta preocupação com as imagens religiosas e decidem centrar-se em cenas do dia a dia, descrevendo a banalidade do quotidiano, pintando episódios da vida no campo e da acção que se desenrola no interior das casas. Por exemplo, se prestarmos atenção aos quadros de Rembrandt, dão ênfase às personagens, à sua intimidade, ao papel do sujeito enquanto pessoa. Pode até ser um indivíduo anónimo, de quem nada sabemos, mas dir-se-ia que sentimos a sua “alma”. Através da técnica do *chiaroscuro*, que ele domina com perfeição, a luminosidade circunda os participantes no quadro. O foco da luz não se projecta do exterior para o quadro, a luz emana de dentro das personagens, como se nos revelasse uma aura brilhante. Esse brilho que anteriormente só encontrávamos na auréola da cabeça dos santos, estava agora no homem comum. Georg Simmel comentava que a pintura de Rembrandt, sobretudo os seus retratos, exprimem o *individual* nessa “aura” incandescente. E o individual vai ser, ao mesmo tempo, uma manifestação do universal – o que no Romantismo se chamará de Absoluto. Uma vez mais, a arte consegue ser o ponto de encontro do *colectivo* da sociedade e do *individual* do sujeito.

Logo que se afasta da religião, a pintura dá um maior relêvo ao homem e à sua vida de pequenos instantes, incide o seu olhar no que está mais perto de si, na beleza do

aparentemente mais comum da nossa rotina diária, põe de parte os “simbolismos” de uma transcendência que lhe é alheia. É óbvio que demorou longos e demorados anos, muitas gerações de estudos e ensaios, até que os temas dos quadros adquirissem um significado mais amplo e abrangente. A tal existência individual, de que falava Simmel, que se contemplava nas telas de Rembrandt ou Vermeer, vai desaparecendo. O indivíduo e as personagens deixam de ser o foco da luz, o centro da atenção, e ocorre uma viragem fundamental: a paisagem que estava por detrás, patente somente como pano de fundo, sobressai cada vez mais e vai se tornando mais detalhada ao ponto de apenas se pintar a *paisagem em si*, liberta da vida pessoal das personagens. A paisagem e a percepção da Natureza, a introdução de um colorido diferente que vai ultrapassar o *chiaroscuro* do Barroco, faz nascer no Naturalismo, uma pintura do mundo das árvores, da água e do céu, numa gama de tonalidades azuis e verdes. As marinhas, as florestas e os campos, tudo serve de fonte inspiradora para a sensibilidade artística. Jankélévitch cita Claude Lorrain a respeito do seu talento na captação das horas do dia. Pela orientação solar, na obra, depreendemos o seu estado nascente ou poente, bem como ficamos com uma sensação térmica de frio ou de calor. O domínio da luz ajuda ainda descrever o que está a acontecer numa tela e é, por conseguinte, imprescindível para sabermos a sucessão temporal da cena que se comunica. Além de Claude Lorrain e do seu colega Nicolas Pousin, artistas fabulosos que, regra geral, identificamos como naturalistas, temos em Inglaterra outros dois pintores de igual inclinação, nomeadamente John Constable e William Turner. O que havia entre todos eles era uma preocupação em estudar a cor e as suas matizes, o *dégradé* de intensidades e variações. Sem mais, em muitos quadros, não tinham sequer uma história a contar ou algo que, em específico, quisessem transmitir. Este papel de *investigação da luz* aumenta nos artistas do Impressionismo, desta vez, emancipados de tudo o que reinava atrás de si. Estamos numa época de vanguardas industriais, como havíamos dito, e os jovens impressionistas boquiabertos com o surgimento da electricidade em Paris, perseguem a luz. Não é por acaso que se tenha baptizado de “*cidade das luzes*”... A *luz* que eles perseguem, porém, não é mais a luz dos seus antepassados, a claridade infusa de Deus no ícone, a *aura* nos indivíduos de Rembrandt, mas a luz da *essência das coisas*. E por “essência” entendemos a sua “existência”, o *fluxo da vida* heraclitiano, a energização de todas as coisas onde a questão da “representação” se alimenta da “percepção do instante”.

Jankélévitch deu como nome à sua teoria da *Metaempiria* uma *Metafísica do Meio-dia* devido ao “horário” dos quadros impressionistas, que eram pintados no auge

solar, *em plena luz*, no seu instante mais caloroso e triunfante. As obras de arte que, noutros tempos, eram realizadas em atelier, fruto de muitas horas em isolamento, começam a ser preparadas em contacto com a vida exterior, atentas ao andamento da natureza. Ao citarmos os principais vultos deste período, Édouard Manet e Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Frédéric Bazille, Alfred Sisley, Edgar Degas, Berthe Morisott e Paul Cézanne, o que mais se destacou foi Monet, por uma razão muito simples. O seu estilo veio a influenciar o Abstraccionismo e as correntes que se lhe sucederam. E precisamos de reconhecer que era o mais criativo e experiente no uso da cor e da luz. Aliás, a imensidade de estudos que nos deixou, as sequências de diaporamas repetitivos de desenhos do mesmo local, da mesma paisagem pintada em horas diferentes, esse legado demonstra-nos a sua concentração no *instante*. Pinta-nos paisagens em transição de movimento (os barcos a navegar, as ondas em agitação, as nuvens fugindo com o vento) e pinta-nos a transitoriedade temporal desse movimento. Monet é tão importante que a partir da sua obra *Impression, soleil levant* de 1872 é que o crítico Louis Leroy passou a dizê-los “*impressionistas*”: uns jovens revoltados e indisciplinados, com preguiça de pintarem a realidade como deve ser, como ela é realisticamente falando. Mas porque razão a pintura quase fotográfica do Classicismo de grande Mestre Ingres, por exemplo, haveria de ser “*mais real*” que os trabalhos dos impressionistas? Não os confundindo com os simbolistas, que pintavam o mundo onírico, a verdade é que os impressionistas não representam as coisas como as vemos, mas como nos “*impressionam*”. Pintam o que sentimos e a sensação que provoca no sujeito, a *reacção* esborratada na tela, despojada de perfeccionismos e da métricas das boas proporções. Importa expressar a *impressão instantânea* e fazê-lo de maneira a se repercutir na alma do observador, que completa a obra de arte no momento em que a visiona. A actividade dos pintores estava longe de ser uma coisa esboçada à pressa, como nos faziam crer os críticos, sem rigor algum. Apesar de parecer imediata no desenho final apresentado, simulava uma descontração perante das normas artísticas da pintura clássica, que era mesmo uma simulação e um fingimento, tendo em conta o esforço para se conseguir a *simplicidade* desejada. Ao contrário de ser fácil, a sua execução bem complexa implicava várias etapas até o efeito final ser atingido.

Ora até este ponto da nossa investigação, ficou apurado que, para Jankélévitch, os principais tópicos do Impressionismo são, em primeiro lugar, uma nova *filosofia da percepção* e em segundo lugar, uma nova *filosofia do tempo*, que se repercutem de início na Pintura, e numa fase posterior na Música. No âmbito da percepção, o que se

trouxe de diferente em relação ao passado é a relação sinérgica gnosiológica entre *sujeito que conhece* e *objecto conhecido*, aonde o objecto deixa de ser passivo e passa a ser entendido em pé de igualdade com o *sujeito* e interagindo com ele. Esse processo perceptivo está submetido a um determinado curso temporal, baseado numa *relação vitalista*, por isso a nova percepção requer uma nova concepção do tempo, que decorre no instante vital, elemento essencial que distingue a nossa vida e o nosso caminho de qualquer outro. Em terceiro lugar, quando falamos de percepção inscrevemo-la na corrente vitalista, que se centra em exclusivo na Vida, que impulsionada pela sua força geracional multiplica e expande os seres no universo. Tamanho poder eruptivo é criador e vem do Criador supremo que ilumina, como o sol, a nossa existência concreta. *A Arte que vem da Vida*, como dizia Georg Simmel, destina como missão do artista ocupar-se destas relações vitalistas primordiais. Sendo assim, para o artista pintar a vida e o quotidiano de um modo mais autêntico, deve recorrer à “*impressão*” que o mundo deixou em nós e deixar de lado conteúdos programáticos religiosos, políticos ou sociais. Somente pelo deleite do belo, pela vivência do tempo que nos atravessa, se realiza uma obra de arte. Esquecemos a posição retrógrada do Deus do Teocentrismo dominador, esquecemos inclusive o próprio homem do Antropocentrismo racionalista, pintamos o *existir* e a *paisagem* livre do ego, que está em perfeita comunhão com a natureza. Tal como disséramos no **Capítulo 4, Paisagens da Impressão – Porque a alma é uma paisagem e a paisagem é um estado de alma.** O mundo e o sujeito não existem um sem o outro, *coexistem* sem se sobrepor com violência autoritária, na medida em que o Amor e a Simpatia universal são a lei que subjaz a tudo o resto. A Alma, a *anima mundi*, está orientada para os outros e para a natureza, tendo Deus na retaguarda. Só que o Deus que está aqui em causa, não é um ser dominador que se imponha ao indivíduo. Trata-se do Deus ignoto, na mesma linha de Mestre Eckhart, que nunca poderá ser representado por palavras ou imagens, não se esgota em *simbolismos*, nada mais fica senão o seu *aparecer* no ente, e a única metafísica possível é *a metafísica do concreto metaempírica*.

A afirmação de que há um amor que abraça todos os seres e que se faz sentir entre o *sujeito* e o *objecto* numa sensação de pertença mútua, de alguma maneira, conjuga o novo *Vitalismo impressionista* com o antigo Romantismo. Jankélévitch estava ciente de que a aproximação que Georg Simmel estabelecia entre a filosofia romântica e o Impressionismo se dava na sua nova concepção estética de *Stimmung*, que vinha a propósito do seu texto sobre a *Filosofia da Paisagem*. Apesar do termo vir do contexto

musical, dado que *Stimmung* pode ser sinónimo de harmonização dos sons numa melodia, no século XVIII, começa a ser aplicado na Estética como uma “disposição” ou “estado de espírito” que nos ajuda a apreender e a contemplar um objecto. Kant referencia-o na *Crítica do Juízo* enquanto disposição subjectiva, no campo das faculdades, mas na opinião de Jankélévitch é Simmel que descobre o seu verdadeiro conteúdo. Interessa-lhe particularmente esta questão, porque no movimento impressionista pintava-se sobretudo a *paisagem*, mas ele não se prende apenas a este aspecto. A maneira como o homem toma contacto com a vida exterior e cria a *sua* paisagem, a “*perspectiva*” dela, explica também o modo como conhecemos toda a realidade. A palavra *Stimmung* está por detrás da gnosiologia desta inovadora *filosofia da percepção* defendida por Jankélévitch, daí perguntarmo-nos “O que é, pois, uma *paisagem*?” Simmel fornece uma resposta que convém ao pensamento jankélévitchiano: A *filosofia da paisagem* é, nada mais nada menos, do que uma filosofia da *consonância amorosa*. Uma concordância que efectua uma unidade formal das nossas vivências que, agrupadas e reorganizadas, produzem uma percepção apurada e perspicaz, “certeira” no acto de conhecer o objecto. Simmel corrobora a tese de que a “experiência da paisagem” é a forma específica de percepção moderna, que se apoia no reconhecimento de que o homem é capaz de visualizar a natureza à distância. A verdade é que ver uma *paisagem* é como estarmos a olhar um *fragmento*, como se fosse um “postal” ou uma “fotografia” recortada de um todo global, que é a Mãe-natureza. O escopo desse olhar incide sobre algo singular que atraiu o sujeito, uma coisa especial que o cativou e que pode bem comover a sua pessoa ao mesmo tempo que é indiferente ao olhar dos outros. Estamos, assim, numa posição muito subjectiva que nos reconduz de volta a nós próprios: o sujeito sai de si, fixa o que o chamou a sua atenção e retorna à sua consciência para configurar a experiência que teve. Neste movimento de saída e de retorno, o *sujeito* e o *objecto* na hora do acto psíquico, devido à tal *Stimmung*, formam uma só instância, são dois em um, e confirmam que a *subjectividade* e a *objectividade*, nessa ocasião, são uma e a mesma.

Se a filosofia da *percepção* se torna um tema da Modernidade, segundo Simmel, precisamos ter a noção de que a *pintura da paisagem* propriamente dita já existia nos séculos XV e XVI, no Norte da Europa, nos países protestantes que preferiam ocupar-se da Natureza do que abordarem a Religião. Os excepcionais mestres Pieter Brueghel, o Velho e o seu filho Jan Brueghel, Lucas van Valckborch e Joos de Momper, os pioneiros da *paisagem*, deixaram-nos obras lindíssimas que agora podemos visitar nos

museus. Neles, o que mais nos deslumbra, não é o virtuosismo excelente na representação da paisagem ou a pintura cuidada e detalhada, mas a “vida interior” do quadro, a profundidade que nos transmite, o olhar longínquo que permite ver a vários níveis, com graus de profundidade que se vão intensificando. Os quadros evocam, em quem os observa, a “experiência estética” da *Stimmung*. Dir-se-ia que ao vê-los, o pintor reproduz, em nós, o que ele próprio sentiu. Por conseguinte, o artista vê e sente a natureza, “rouba um pedaço” para si, guarda uma “perspectiva”, passa-a para a tela e nós, quando olhamos a pintura, unimo-nos ao artista e à sua visão. É uma união em diversas etapas, que pressupõe uma conciliaridade de pessoas e de olhares a trabalharem em sintonia. Grande riqueza de emoções e de interpretações pode despertar um único quadro – essa é a função da Arte! Jankélévitch elogia muito as obras dos naturalistas franceses Claude Lorrain e Nicolas Poussin, e fala-nos igualmente de uma outra corrente que aparecerá, no século XVIII em Itália, designada de *Vedutismo*, que se destinava a representar *vedutas* das cidades. A título exemplificativo tomámos os quadros de Francesco Guardi e as suas *vistas de Veneza*, com as gondolas a deslocarem-se de um lado para o outro, atarefadas com os seus passageiros que viajavam em passeio ou com o intuito de estabelecerem contactos comerciais. A situação de Veneza, como ponto de encontro de culturas no século XVIII, era a mesma situação de Paris no início do século XX. São consideradas lugares chiques que, ainda hoje, todas as pessoas gostam de visitar. Aí aconteciam grandes intercâmbios onde se tomava conhecimento das coisas que vinham do estrangeiro e, por aí, havia uma expansão comercial e cultural, uma mistura de influências diversificadas. A intenção de Francesco Guardi nas suas *vedute* era demonstrar o valor da *viagem* e do comércio para a sociedade, revelando-nos o tal mundo da transitoriedade de que fala Jankélévitch. Nas *vedute*, o mundo surge como uma *paisagem em passagem* e em movimentação permanente.

O Impressionismo teve, portanto, antecedentes artísticos a dois níveis. O primeiro, como vimos, ao nível da luz e do cromatismo, segundo a herança recebida de séculos de pintura europeia desde as pinturas dos ícones, das iluminuras, passando pela exuberância cromática do Barroco, pelo *chiaroscuro* de Rembrandt e pelo naturalismo de Claude Lorrain, até se chegar ao movimento de Claude Monet e dos seus amigos. O segundo, ao nível das temáticas, que se foram desviando do eixo religioso para o eixo mundano. Passaram de Deus, para o homem e, por último, para a natureza. Falta agora acrescentar ainda que, marcados pela transitoriedade da existência e acentuando as modificações que constatamos no ciclo do *devir*, os impressionistas tiveram como

mestres Eugène Boudin, Jean-Baptiste-Camille Corot, Charles Daubigny, Théodore Rousseau e Jean-François Millet pentecentes à famosa *Escola de Barbizon*. Todos eles, de alma naturalista e realista, procuravam pintar as árvores e os bosques, o elemento natural isento de atmosferas mitológicas simbólicas e de histórias encenadas. Quer-se a Natureza, tão somente a Vida! E ao falarmos de Vida visamos a *mudança*, a *geração dos seres* e o *movimento*. O Realismo que os antecedia, encorajou-os a pintar ao ar livre e reforçou o interesse pelo mundo exterior com a riqueza das paisagens que daí se poderia retirar. Mas o movimento em si, esse foi influenciado pelo Oriente, pelas estampas japonesas e pela ideia de *fluxo* e de “*image-flux*”. Impressões são, no fundo, *imagens de fuga*... que o sujeito tenta prender pelo seu olhar, embora nunca se fixem. Num primeiro momento, já fizemos referência à Igreja Ortodoxa Oriental, ao Xamanismo e à Mitologia russa, agora abrimos caminho para uma influência do Budismo Zen, do Japonismo, cuja vertente do Xintoísmo faz o culto aos Jardins Zen e aos animais, que tomam parte na nossa vivência do sagrado. Em todas estas crenças religiosas, correntes de pensamento e disposições artísticas, o que as une é o apego ao *Vitalismo* que valoriza e acarinha toda e qualquer forma de vida enquanto criação sagrada que não deve ser corrompida pelas mãos do homem. O seu ideal é encontrar uma maneira de estar no mundo com serenidade, sem adulterar uma relação que deveria ser primordial entre o homem e o mundo. Através da pintura, em certa medida, reatamos esse elo de ligação que foi quebrado devido ao egoísmo ontológico, aos excessos racionalistas, ao desenvolvimento do cientificismo que deturpou o contacto directo e verdadeiro com a vida. Os pintores impressionistas sugerem-nos uma atmosfera espiritual e um caminho a seguir que implica uma metamorfose da percepção de modo a vermos e a experienciarmos o essencial.

Após a leitura da filosofia vitalista e da estética da “*impressão*” na I Parte e da concepção teórica do movimento impressionista da Pintura na II Parte, a III Parte desta tese ficou reservada à Música que será o coroamento final do trajecto que caminhamos. O enquadramento anterior que implicou uma demorada investigação, ajuda a estudar e a “ouvir” os compositores impressionistas de outra forma. Como a originalidade da tese é a “origem russa” e “romântica” do Impressionismo, o Capítulo 1, O ‘pré-Impressionismo’ do Romantismo Musical ficou dividido em duas partes: Capítulo 1.1 Vestígios de uma Estética da Natureza a partir do que ficou da Estética do Romantismo alemão e o Capítulo 1.2 A Música Russa – Naturalismo, Realismo e Simbolismo, que aplica à arte musical o que derivou da antiga tradição da *Eslavofilia*, descrita durante a

fase introdutória no *Capítulo 1, A Herança do Romantismo Russo, Realismo Místico e Vitalismo*. Iremos “provar” na prática, com base em exemplos musicais e fazendo referência à vida artística dos compositores como a Arte está apoiada numa Filosofia, mesmo que os artistas nem sempre se dêem conta desta ascendência. O que nasce da criatividade fecunda dos músicos impressionistas, apesar de serem homens cultos e instruídos, deixa-nos aquém dos “motivos filosóficos” que dão uma razão de ser a tudo o que aconteceu no contexto musical. Mais rapidamente se fala da influência da Poesia e das outras artes sobre a Música, e muito pouco sobre a Filosofia. Cabe ao *esteta* explicar e fundamentar o que está presente na criação da música no prisma da Ontologia musical, não tanto da Musicologia que é um estudo mais especializado e que atende mais à análise do texto musical na partitura. A **III Parte** resultou, pois, da interacção de diferentes áreas, Filosofia da Arte, Musicologia e História de Arte, com a preocupação de exemplificarmos exaustivamente com excertos musicais o que estamos a relatar.

O principal intuito do *Capítulo 1.1 Vestígios de uma Estética da Natureza* é levar-nos a concluir que Jankélévitch inicia o Impressionismo no final do século XIX, na última geração do românticos que, de uma forma seminal, guardavam dentro de si um novo começo ao nível das sonoridades. Claro que todo o estilo musical apresenta aspectos de continuidade com a fase que o antecedeu e aspectos de ruptura que permitem que se afirme como “novo estilo”. Neste sentido, a música romântica que ouvimos em Robert Schumann e Franz Liszt, muito especialmente nestes dois compositores, introduzia uma sonoridade diferente dos outros artistas daquele período. É sabido que os músicos românticos se relacionavam com poetas e escritores. Inclusive o próprio Liszt nas suas “músicas programáticas” usava os sons como uma forma de nos fazer passar ideias poéticas e sentimentos inspirados, por exemplo, nos versos de Victor Hugo ou Dante. Schumann, do mesmo modo, tinha uma maior afinidade e entrosamento com os textos de Eichendorff. Em todo o caso, quaisquer que sejam as suas fontes, a verdade é que a poesia, os pequenos versos, a introdução das frases tipo aforismo aquando da questão do *fragmento*, onde se destaca mais o contributo de Novalis, todo este historial revela o valor que o texto escrito tinha para os músicos. Mas a que tipo de poesia nos estamos a referir? A aspiração romântica e nostálgica da *Senhsucht*, a busca do sonho e do infinito são ideais típicos desta época e Georg Simmel, na sua teoria sobre a Estética Romântica declara que a grande ênfase do último Romantismo estará na noção de Vida. Daí que os músicos tentassem pesquisar poemas que falassem da vida da natureza. Baseiam-se nos livros de Schelling e de Christophe Oethinger, na ideia da

Vida como *ordo generativus*, a força que irrompe no seio da Natureza, de modo inconsciente, que leva o universo a gerar sucessivamente mais formas de vida. Simmel sente que no âmbito artístico, o artista se comporta como um Deus criador que dá vida a uma obra e, com efeito, imita a geração dos seres no universo. Cria e recria a partir de si mesmo uma coisa inteiramente nova, e a matéria dir-se-ia que aguarda pela nossa capacidade transformadora, presta-se a ser moldada por nós. Todo o criador tem uma faceta de *gênio*, um temperamento irreverente que deseja acima de tudo ser livre e autossuperar-se na obra que sai das suas mãos onde, em parte, lhe imprime o seu jeito de ser e reflecte a sua personalidade. Mas Simmel explica-nos que é uma ilusão imaginarmos que o criador é o dono do processo que executa. Há qualquer coisa que o ultrapassa, que ele não consegue manipular, ou seja, a *Vida*. Considerando que a obra de arte é uma realidade viva, portadora de um significado que está para além do seu criador, existe uma auto-suficiência na obra (*Selbstgenügsamkeit*). É como se ela se fechasse num círculo e existisse quase de uma maneira autónoma em relação a quem a fez. Portanto, a obra depende de um criador, mas o seu sentido supera-o. Este processo torna-se ainda mais complexo quando nele concorre também o espectador, que interfere com a sua contemplação e apreciação. Estamos diante três aspectos: *criador – obra – espectador* que se reúnem numa *relação vitalista* e, na falta de um dos termos, o processo artístico fica incompleto. Se a obra se assume como uma *operação da vida*, então, o papel do artista é conseguir alcançar um equilíbrio e um meio-termo entre a forma do pensamento e o seu conteúdo empírico que se realiza por uma *síntese vital* entre a subjectividade do indivíduo que está a “fazer obra” e a objectividade da obra, exterior ao sujeito, sempre tendo em conta que esta síntese é dinâmica, não é uma realidade estática ou completamente acabada de uma vez por todas. O ideal de autosuperação do criador, que se transcende a si mesmo, e a autosuperação da obra que escapa ao controle do indivíduo que a gerou, faz com que o processo criativo seja uma manifestação da transcendência da vida infinita, que está em constante mudança em permanente crescimento, como vemos na Natureza à nossa volta. Apesar de Simmel não ter consciência, diz-nos Jankélévitch, Schumann é o compositor mais adequado à sua filosofia, como se fosse precisamente uma concretização artística do que Simmel nos ensina. Quando os românticos passam a compor a *fantasia*, ela é um sinal de *transgressão* e de *superação* das estruturas rígidas do Classicismo anterior. *Fantasia* significa, antes de mais, uma sonoridade mais livre, mais contagiada pelo sentimento, mais conectada com o mundo interior do artista. Influenciado por Nietzsche, Simmel

tenta manter a união entre o *espírito apolíneo* e o *espírito dionisíaco*, a razão e o sentimento a partilharem as suas características e, no lugar da oposição inicial, passam a ajustar-se. A música apresenta um elemento racional nas formas musicais que compõe, que se ajusta ao elemento emotivo, selvático, mais desenfreado do *pathos* humano. É necessário haver um esforço para o homem reencontrar o seu sentimento, a sua alma complexa, a sua interioridade, no meio do aspecto mais analítico da composição musical. Os românticos melhor do que ninguém alcançaram este feito através do *génio* do artista que se expressava muito bem no género da *fantasia*. O que Jankélévitch começa a notar é que o Romantismo não se ocupava somente dos devaneios do amor romântico, dos sonhos e fantasias, da nostalgia que deseja a todo o custo tocar o infinito e a eternidade. Os compositores vão se aproximando da Natureza como uma maneira de se conhecerem a si próprios e usam-na igualmente como uma maneira de expressar sentimentos que não conseguiriam dar-nos a entender doutro modo. A alma e a natureza estão em muitas composições interligadas e isto surge em Schumann e Liszt, assim como o podemos encontrar na poesia de Victor Hugo. De facto, nesta época, existia a crença de que a *viagem*, as peregrinações e passeios ao ar livre, eram um modo do sujeito se afastar da vida citadina e, no meio das árvores e dos animais, poder ouvir melhor o que lhe vai na alma. A natureza é o pano de fundo das composições e acompanha o sujeito, como se o auxiliasse e o ajudasse a sublimar, muitas vezes, a complexidade dos seus dramas emocionais interiores. Estar em comunhão com a Natureza passa a ser um ideal de libertação da vida citadina, de encontro com a sua alma num lugar puro, sem a interferência do ruído e sem o aspecto negativo ou destrutivo da mão humana. Assim, as florestas e os bosques, por exemplo, as paisagens dos Alpes suíços tiveram uma grande presença na poesia e na música dos românticos, que tinham por hábito deambular por esses locais à procura de uma inspiração silvestre. Como já mencionamos a respeito do Romantismo russo que associava o Cristianismo Ortodoxo com o Paganismo, os românticos alemães recuperam a figura do deus *Pã* retirando-lhe a conotação negativa que, em várias ocasiões, o concebia como símbolo de Bruxaria ou de Magia Negra. O *Paganismo* e o *Panteísmo* são caminhos de se aceder ao mundo concreto pelo lado carnal da vida física, que dá relêvo das sensações primordiais e à intuição sensitiva, que experienciam o Sagrado que habita a terra, os seres vivos no seu movimento de reprodução e geração. Citámos uma série de obras musicais, nomeadamente as peças de Schumann, *Waldszenen – Cenas da Floresta Op. 82*, *Bunte Blätter Op. 99*, *Blumenstück Op. 19*, *Pappillons*; e de Liszt fizemos referência a *Au lac*

de Wallenstadt, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann* e na última parte de “Troisième année” dos *Années de Pèlerinage*, *Le Jeux D'eaux a la Villa d'Este*. A aura espiritual que emana destas obras é uma expressão do sujeito em contacto próximo com a Natureza, desfrutando da sua beleza e quase em *oração* com a mesma. Jankélévitch admite que se inicia aqui uma mentalidade ecológica na alma dos músicos que fazem nascer o princípio de uma *música da paisagem*. As “cenar na floresta” schumannianas são uma clara alusão à questão do *instante*, visam “estados de consciência”, “momentos biográficos” da vida interior que fala através da Natureza. E os *Années de Pèlerinage*, além de serem uma “previsão” do espírito da *viagem* que teria lugar no século XX com os aparecimento dos novos meios de transporte e intercomunicações, salientam uma ideia de movimentação do espaço, de errância e de *dever* do indivíduo inquieto que quer autossuperar-se. Será que é possível vermos nestas características o Impressionismo e a agitação da Modernidade que se acentuaria muitos anos depois? Jankélévitch orienta-nos segundo essa convicção de que o Romantismo da Filosofia e da Estética da Natureza são um sintoma do Impressionismo que iria despontar em França.

O **Capítulo 1.2 A Música Russa – Naturalismo, Realismo e Simbolismo** seguiu o mesma hermenêutica de se interpretar, desta vez, nos artistas russos o mesmo Naturalismo que se sentia no Romantismo alemão. Na área da Pintura foi em 1861 que se começou a organizar um pequeno movimento artístico, apoiado por um famoso crítico de arte daquela época, Vladimir Stassov, que incentivou os trabalhos dos artistas chamados *Itinerantes (Peredvizhniki)*, que pintavam sobretudo paisagens, um pouco como a *Escola francesa de Barbizon*. Acabaria por ser um Realismo que representava a Natureza e a vida dos camponeses, a alma do povo, sempre empobrecido, que ilustrava a sua luta pela sobrevivência. Haveria provavelmente um desejo político e nacionalista de se retratar o trabalho dos mais desfavorecidos e dignificar a sua luta inglória. Havia, por outro lado, uma elevação da Natureza a um patamar de Transcendência, como no Romantismo alemão, ainda mais nos russos com o seu pendor manifestamente pagamista. Os pintores mais conhecidos, neste período, foram Ilya Repin, Viktor Vasnetsov, Isaak Brodsky, que nos deslumbraram com as suas paisagens bucólicas, em certos momentos, misturadas com um mundo fantástico e onírico de cenas mitológicas, de ideais religiosos que acentuam o aparecimento do Simbolismo na Rússia.

A postura que verificámos nos filósofos da *Eslavofilia* de quererem preservar o que o país tem de bom e não se deixarem influenciar pelas normas e regras da Europa, conduziu-os a um *realismo ideológico*, que punha em sintonia aspectos do Romantismo,

do Realismo, do Simbolismo e do Impressionismo. Os russos sintetizavam tudo e retiravam o que lhes interessava, aquilo que com o qual mais se identificavam e que lhes dizia respeito do ponto de vista cultural. Para quê comportarem-se como europeus se a alma eslava, com uma tradição cultural e religiosa intensa, superava o que vinha do estrangeiro? Era artificial e postigo adquirir hábitos que não são os seus e a atitude mais correcta é a de buscar a *origem* e a simbologia do que mantinha a nação unida, o que a definia em termos de mentalidade própria. Além dos pintores, os músicos reforçaram muito o sentido nacionalista da Rússia com as suas próprias escolas e conservatórios. Exímios na arte da composição, eles criaram um vasto repertório musical, devidamente estudado pelos alunos e intérpretes das suas obras. Como sabemos, a Rússia tem excelentes artistas, com um virtuosismo invejável, por vezes, muito acima dos europeus. As peças musicais do final do século XIX faziam um revivalismo do passado nacional através dos sons do folclore das danças, das músicas de feira e das cantilenas de embalar, as *berceuses*, e tudo o que pudesse ajudar a descrever o estado de espírito da nostalgia eslava. O que distingue talvez os românticos russos dos românticos alemães é que eles davam voz ao povo, ao “grupo” e à colectividade, enquanto que os alemães envolvidos na questão do *génio* do artista preocupavam-se mais com os humores da própria intimidade individual do criador. A Estética e a Filosofia da Alemanha são, portanto, mais individualistas em comparação com a coesão e espírito comunitário que existe entre os russos. No entanto, devemos apreciar nos alemães um charme inigualável, uma elegância e uma sofisticação que não se verifica no povo eslavo, digamos que a sonoridade e a música do povo é mais rude, mais folclórica, menos dada às sublimações do idealismo europeu. O *Grupo dos Cinco*, do qual constavam Aleksander Borodin, César Cui, Modest Moussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov e Sergei Liapounov, cujo líder era Mily Balakirev, marcou o princípio de um movimento musical com traços muito específicos que revelava as tradições, a história e a religiosidade profunda dos russos. Jankélévitch acrescenta também que não nos devemos esquecer do grandioso Tchaikovsky que, apesar de não pertencer a este grupo, é um verdadeiro *símbolo musical do povo russo*. Com o seu gosto tão particular, ele conseguiu reunir quer o tradicionalismo russo, quer as novidades que vinham das academias europeias. Estabelecia um ponto de encontro entre culturas e, actualmente, deve ser um dos compositores mais valorizados em termos de reconhecimento mundial. A famosa obra *Les Saisons* de Tchaikovsky que é dedicada precisamente às “estações do ano” conjuga o que vem da antiga *Mitologia*, com *Paganismo*, a *Filosofia da*

Natureza e o Cristianismo Panteísta. Trata-se de uma consumação de diferentes influências cuja tónica é sempre a Vida e a Natureza. Semelhante iniciativa encontramos na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, por exemplo, que faz um culto de veneração à Mãe-Natureza, ao Inverno que morre para dar lugar à felicidade que nos traz a Primavera com a fertilização dos campos. Por conseguinte, fundamenta toda uma simbologia de morte, renascimento e regeneração, como se lia na filosofia da *ordo generativus* de Schelling. Para Jankélévitch, a música russa é feita de contrastes, segundo escreveu no seu texto “*Joie et tristesse dans la musique russe d’aujourd’hui*”. O folclore que nos remete para a vida terrena dos pobres camponeses contrasta com os cânticos mais celestiais e espirituais que nos remetem para a Transcendência. A *alegria* da contemplação da natureza, do crescimento das flores e da vasta produção agrícola nos campos durante a Primavera contrasta com a *tristeza* do isolamento das paisagens geladas do Inverno. A *alegria* da dança e dos ritmos musicais *folk* contrasta com a *melancolia* nostálgica das berceuses russas, e assim por diante...

Já tínhamos mencionado a respeito da Igreja Ortodoxa que mantinha elementos em comum com o Budismo, através do *Hesichasmo*, que deixava transparecer a presença de um *Orientalismo* no Cristianismo de leste. Ora, passando do contexto religioso para o contexto cultural, vemos um fenómeno idêntico. A proximidade da Rússia com o Oriente tornou-a um receptáculo privilegiado em termos de inspiração musical. Dos compositores que faziam parte do *Grupo dos Cinco*, Mily Balakirev e Sergei Liapounov, são bons representantes da música tradicional envolvida pelo exotismo oriental. Ouçamos o *Estudo Transcendental Lezguinka* ou *Tamara* que reflectem bem o que acabamos de dizer. Muita desta visão oriental era filtrada, em primeiro lugar pela pintura, os trabalhos de Vereshchagin e de Nicolas Roerich, motivavam os músicos a criarem peças que lhe correspondessem sonoramente. Passa a haver uma sinestesia entre as artes, que se enriquecem umas às outras quando partilham os seus conhecimentos e técnicas. Um dos artistas que Jankélévitch sente admiração, teve infelizmente uma vida conturbada e nunca se inseriu no grupo dos outros compositores, embora melhor do que ninguém tenhas explorado a concepção sinestésica das artes. Alexander Scriabin, precursor do Simbolismo musical eslavo, inspirado igualmente pelo Oriente, pela doutrina da Teosofia e do Budismo, desejava ele mesmo ser um músico-místico. Isso provocou um grande isolamento na sua vida, de tal maneira estava obcecado em atingir certos propósitos artísticos e espirituais. Todos o consideravam um louco e um megalómano, que acreditava poder redimir a humanidade

com a sua música, num momento final, que seria uma espécie de apocalipse onde se daria uma conflagração universal. A sua obra era fruto de um indivíduo que se comportava quase como um eremita, afastado de tudo o resto, que não se vincula a uma música da natureza como ouvíamos nos outros compositores. Também não poderemos defini-lo como um artista que apreciava o folclore, ele reagrupou a tradição russa no que diz respeito à Espiritualidade Ortodoxa em conjunto com as doutrinas do Oriente. Algumas das suas peças mais tardias, apresentavam características que poderiam assemelhar-se com um certo Impressionismo, na medida em que nos sugeriam *gestos* e *improvisos* espontâneos.

Apesar de Jankélévitch elogiar os compositores russos na sua grande maioria, Scriabin, Tchaikovsky, Liapounov e Balakirev, ele não se detém nestes compositores, acentua-lhes somente a tradição e o espírito eslavo. O seu compositor de eleição é Rimsky-Korsakov, a quem dedica o texto *Rimsky-Korsakov et les metamorfoses*. Para o autor, este terá sido o primeiro “impressionista” antes de se ter desenvolvido o Impressionismo entre os compositores franceses. Muitas das suas obras foram motivadas pelos seus colegas e amigos, sobretudo Mily Balakirev, que o convidou para tomar parte no *Grupo dos Cinco*, mas o seu estilo fora sempre diferente pelo facto dele ser, acima de tudo, um autodidacta que compunha a partir das suas próprias ideias muito imaginativas. Ao longo da sua vida, compôs essencialmente 15 óperas e uma série de obras sinfónicas, interessava-se mais pela música orquestral e tinha uma concepção “colectiva” da música, não era um artista que apreciasse estar a “a solo”. Com talento para identificar os sons de cada instrumento e determinar o seu lugar específico na orquestra, era bom a estabelecer relações de sonoridades, entrecruzamentos de sons, manifestando uma gama cromática de intensidades sonoras e emocionais, pois tinha uma *alma polifónica*, diz-nos Jankélévitch. Conseguiu a proeza de misturar os sons tradicionais das melodias folclóricas russas com os antigos modos musicais do Oriente e, tudo reunido, tinha um efeito de metamorfose e de transformação composicional. Ocupámo-nos deste artista no **Capítulo 2, Nicolai Rimsky-Korsakov, Volkhova – O fundo do oceano**. O primeiro impacto que provoca no ouvinte no momento em que toma contacto, pela primeira vez, com a sua obra é o facto da sua música ser como uma iluminação nas trevas. Após a geração romântica, com a sua filosofia tenebrosa que valorizava o simbolismo nocturno, Korsakov vai inserir-nos num mundo de cor e alegria, verdadeiramente vibrante e caloroso, que Jankélévitch define como uma música *heliocêntrica*, centrada no Sol grandioso que nos dá uma sensação panorâmica de

amplitude universal. O Sol quando nasce é para todos e dissipa as contradições, a ambiguidades das sombras, por isso representa a iluminação espiritual e o sentido do êxtase. No seguimento de uma visão panteísta do cosmos, as peças de Korsakov vão beber ao Paganismo e à Mitologia a partir das lendas e narrativas russas, sobretudo pela leitura da *bíblia panteísta* de Alexander Afanasyev, que tinha acabado de publicar, nesta época, uma colectânea de histórias de tradição oral. As pesquisas deste estudioso reforçaram o seu gosto pelo passado, assim como as leituras de Pushkin, que de igual modo se sentia atraído por um mundo de fantasia, uma espécie de realidade paralela feita de sonho, que acompanha a nossa existência mais banal. Pelo Paganismo a Natureza não é apenas um conjunto de operações vitais, há algo de sagrado que a atravessa que nos faz atribuir um simbolismo e uma significação especial nos “quatro elementos” que são personificados e representados por seres elementares. Na nossa investigação, fomos notando que cada um dos compositores impressionistas deu um especial relêvo ao elemento da Água, entre os outros quatro. A realidade aquática, para além de ser um símbolo de purificação e de limpeza com uma conotação religiosa, sugerindo até um rito de *iniciação*, prende-se com um ideário feminino de seres marítimos, que ora vivem no fundo do mar, na costa junto às praias, ora nos rios e nas fontes. Há uma topologia aquática da qual emerge uma concepção do *eterno-feminino* que é como um “portal” para uma outra dimensão. A mulher dirige-nos para um lugar desconhecido que não se espacializa nem se exterioriza num lugar externo, ocorre tudo no interior da nossa alma que necessita de ser descoberta e aprofundada através de uma linguagem simbólica.

Decidimos, então, salientar nas obras de Korsakov a figura sedutora de *Volkhova* que nos chega a partir da história de *Sadko*, o mercador de Novgorod que cedeu aos seus encantos e caprichos. Como o nosso compositor era fascinado pelo mar é justamente aqui que nos vamos centrar para começar a expor o seu percurso musical. Jankélévitch encontra na figura de *Sadko* russo uma contraposição ao *Ulisses* grego, sendo que o primeiro é a imagem do aventureiro que gosta de se arriscar e, o segundo, um jovem mais conservador que parte para outras terras, mas sempre com a intenção de regressar para a sua terra natal, Ítaca, e para a sua esposa Penélope. *Sadko* vai e não volta, liberta-se do seu passado, ele próprio deseja tornar-se atraente aos olhos de *Volkhova*, provoca-a e tenta conquistá-la. Ulisses mais reservado e contido fez o possível para resistir às sereias, regulado por princípios racionais de controlo emocional. Por esse motivo, Jankélévitch esclarece que a *bylina* de *Sadko* substitui a *Odisseia* de

Homero, os russos têm um estilo épico mais musical com uma métrica mais liberta de regras convencionais e, sem dúvida, uma maior ligação com o Oriente. Para Korsakov, o Oriente da Índia e da China encaminha-se para o Cáucaso e os temas fluviais que vinham das viagens dos navegadores, cujos feitos eram cantados nas *bylinas*, despertam a sua curiosidade.

Esta Ópera *Sadko* serve de exemplo do novo estilo do compositor e há como que uma consumação em termos de amadurecimento pessoal e consumação também no sentido de ser o apogeu da tradição russa. Dá-se um novo estatuto à arte musical que, sob o ponto de vista a *bylina*, a música imitando o papel de Sadko (cantor e rapsodo), começa a viver e a criar peças musicais de acordo com um *espírito rapsódico*. Jankélévitch reconhece que a introdução da rapsódia e o interesse por este género musical já vinha de Liszt que, no âmbito do Romantismo, foi um verdadeiro revolucionário ao qual todos os outros compositores foram beber, sobretudo Rimsky-Korsakov e Ravel. A “rapsódia” deixa de estar presa a um tema musical e acaba por ser ainda mais livre do que a “variação”, dado que a segunda vai repetindo ciclicamente um tema inicial variando-o. Fica subentendida uma ideia de liberdade criativa que tem por detrás uma conotação política, uma aspiração de autonomia das nações que se enraizavam na sua história, das suas fundações e fechavam-se sobre si mesmas, aprofundando a cultura própria do seu país. Não é por acaso que as rapsódias de Liszt são “*rapsódias húngaras*” assentes na nostalgia da sua *alma mater*. Fala-se muito da influência de Wagner sobre Rimsky-Korsakov, da importância que a trilogia do *Anel* teve na concretização de várias óperas, nomeadamente no Bailado *Mlada*, etc. Mas Jankélévitch demonstra-nos que o russo superou o alemão com as suas ideias mais ousadas e até contemporâneas para a época em que viveu. Korsakov em conjunto com Stravinsky, na música russa, desbravaram o caminho do Modernismo como ninguém.

Outra das suas Óperas mais importantes, uma vez mais, um símbolo feminino fundamental, *Shéhérazade*, reflecte não só a liberdade criativa da composição, o tal espírito rapsódico, e fazia uso do cromatismo que também já vinha de Liszt, abusando de enarmonias para sugerir tonalidades, cores e graduações, intensidades diversas, no interior dos sons. Cada som era tratado na sua singularidade, com enorme cuidado, pelo que a liberdade da criação não é sinónimo de confusão ou de sons que se atropelam uns aos outros. As notas musicais tornam-se especiais e cada uma se torna uma realidade em si, cheias de si mesmas, portadoras de um simbolismo. Há em Korsakov a mesma postura que encontrávamos em Scriabin, ou seja, uma *sinestesia* de sensações que

relacionam sons e cores com uma dimensão mística e sagrada, que nos ajuda a espiritualizar-nos. É engraçado que a maior parte dos compositores quando se referem a Korsakov afirmam que ele era um homem ateu e extremamente racional, mas as suas obras traduzem um mundo onírico aberto à transcendência com uma religiosidade imanente. Veja-se o caso da ópera a *Cidade Invisível de Kitezhe*, assente numa misteriosa simbologia bastante valorizada na Igreja Ortodoxa que é o *Casamento Espiritual* das suas personagens *Péter e Févronia*. Embora desconhecido entre os ocidentais, o casal é erguido a figura de ícone religioso na Rússia, que serve de modelo ou de imagem ideal daquilo que o amor deve ser. São patronos do matrimónio e abençoam as relações de amor entre as pessoas. Jankélévitch demonstra-nos que está patente em todo o trajecto musical de Korsakov um noção idealizada de *eterno-feminino* que aprecia a mulher em todas as suas facetas. A ideia romântica da mulher cindida em dois tipos de personalidade, uma boa e outra má, uma pura e outra pecadora, com condutas divergentes, é ultrapassada na música deste compositor. O Maniqueísmo entre o Bem e o Mal, que mantém uma tensão e uma ambiguidade nas personagens que se via, por exemplo nas óperas de Wagner e até nas obras de Tchaikovsky descreve-nos uma luta de forças com um final trágico e dramático. Em comparação, a música de Korsakov, vibrante e cheia de sensualidade, concebe o feminino segundo a figura de *Volkhova*, uma sereia generosa e bondosa que, em vez de ser um símbolo negativo de desvario emocional, conduz o homem para um caminho iniciático de autodescoberta e favorece-o, auxilia-o na sua jornada.

Embora se mantenha sempre muito chegado à Mitologia e as temáticas da sua música sejam sempre as mesmas, a verdade é que com o passar dos anos, ele distancia-se do *Grupo dos Cinco*, vai ganhando reconhecimento por seu mérito e afirma-se enquanto Mestre, que não segue as tendências dos outros. Enquanto leccionava no Conservatório de São Petersburgo foi estabelecendo uma rede de contactos, mais ou menos prestigiante, que catapultou o seu sucesso. O ponto de viragem na sua carreira deu-se quando as suas óperas viajaram para Paris, por intermédio do empresário Sergey Diaghilev, que tinha sido seu aluno, e que o tornou famoso na Europa com as estreias dos *Ballet Russes*. Nesse momento, os jovens músicos Debussy e Ravel começaram a notá-lo e procuraram estudar o modo como compunha, o uso do cromatismo, das enarmonias, o arabesque, etc. A sua presença da *Exposição Internacional de Paris* também lhe deu grande destaque entre o público francês. Obviamente parece estranho afirmá-lo como o primeiro impressionista, só que é assim que Jankélévitch

perspectiva a sua realização musical. À semelhança dos colegas russos, o artista vive entre o Simbolismo e o Impressionismo. Torna-se até difícil haver uma clara destrição entre os dois termos, porque a natureza e o mundo concreto, como estão imbuídos por uma energia sagrada, uma força invisível, isso faz com a natureza seja em si mesma receptora de uma dimensão sagrada que é simbólica. Por conseguinte, o “*impressionismo paganista*” russo apoia-se nas lendas e nos mitos que, embora sejam criações fictícias, remetem para uma mensagem que é real e ensinam-nos a viver e a decodificar o significado que se oculta atrás das aparências da manifestação da natureza. Impressionismo e Simbolismo são, no fundo, o verso e o reverso da mesma moeda, implicam-se mutuamente.

De acordo com a História da Música, Jankélévitch vai considerar que o Pai dos impressionistas foi Gabriel Fauré, um compositor por quem sempre sentiu muita estima e cuja obra o acompanhou ao longo do seu trajecto filosófico. Estudámo-lo neste nosso trabalho no Capítulo 3 que intitulámos *Gabriel Fauré, Ève – A água da fonte e do rio.* Os primeiros estudos mais dentro da área de Musicologia foram dedicados a Fauré, que começou por ter prioridade sobre todos os outros que se lhe seguiram. Em 1938, Jankélévitch publicava *Fauré et l'inexprimable* e *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, com uma interpretação muito pessoal da sua música e com claras referências à sua ligação com a poesia e literatura, onde se destacam sobretudo Paul Verlaine e Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles Baudelaire e Leconte de Lisle, Marcel Proust... As peças musicais que o compositor começou a trabalhar, desde muito cedo se conectaram com a poesia da sua época, através de um método de transposição, de tentar expor musicalmente as ideias que já estavam expressas no texto literário. Fauré, no entanto, ensina-nos que a música na sua essência mais sublime e mais virada para a invisibilidade íntima de cada um, atinge um grau de sinceridade e de honestidade que mais nenhuma arte consegue cumprir. Apesar de ambas fazerem uso da “metáfora”, em relação com os versos, uma criação musical vai sempre mais além, desvenda um sentido imanente que quer brotar de uma composição. Esse sentido misterioso não se esgota na poesia e torna-se mais susceptível de ser penetrado pela capacidade espiritual da música.

Durante o início do século XX houve uma interligação entre as artes, a noção wagneriana de *Gesamtkunstwerk* estava em voga, e os artistas iam beber às obras da poesia e da pintura, completavam as descobertas que se davam no reino das artes com as novas vanguardas e, tudo em conjunto, gerava uma arte de fusão. De certo modo, havia

a intenção de se recuperar o imaginário poético e as atmosferas romanescas do século XVIII, os versos de Pierre de Ronsard, a natureza luxuriante que se vê na Pintura de Watteau e Fragonard, o barroquismo dos detalhes sumptuosos da Arquitectura e da Escultura. A *Escola da Luz*, à qual fizemos referência anteriormente, serve-lhes que inspiração temática, de modo a superarem o passado do Romantismo soturno e demasiado melancólico. Com Korsakov, já vimos que ele quebrou com a estética nocturna através da sua música heliocêntrica, com Fauré vamos atender a um fenómeno diferente. Este músico está digamos a meio-caminho da claridade, abandona a escuridão demasiado absorvente e, gradualmente, cria uma música do fim de tarde, do “*demi-jour*”, palavra jankélévitchiana para dar a entender a *penumbra*, aquela hora em que já não é dia, mas ainda não é noite. Uma situação intermédia e ambivalente, dado que Fauré não é um romântico, embora ainda tenha sofrido a influência de Chopin ou Mendelsohn, e também não se afirma ainda um impressionista. O contexto de Fauré é um pouco como aquele que encontrávamos nos artistas russos, a nova geração de franceses desejava igualmente fortalecer o espírito nacionalista com características típicas no domínio das artes, daí decidirem formar, em 1871, a *Société nationale de musique*, da qual Fauré e Camille Saint-Saëns foram fundadores. Não é por acaso que se lhe chama o “Pai” dos impressionistas porque ele foi professor de muitos deles e o seu estilo de música provou ser um marco decisivo na aproximação do Impressionismo. O primeiro princípio que se retira das suas composições foi a abertura para a Luz, não tanto como Korsakov com o seu excesso cromático e o seu orientalismo transbordante, mas por um *caminho penumbrático*, de uma forma discreta, delicada, sempre muito íntegro e honesto, como o define Jankélévitch, as suas peças transmitem a tal aura de sinceridade que, por incrível que pareça, vinha do teatro e da poesia do Barroco. Trata-se da antiga tensão poética de *ilusão/alusão*, o *faz-de-conta* teatral, os artifícios e a ficção do teatro possuem uma verdade muito profunda, aludem e sugerem, como é essa inclusive a função metafórica. Aliás, o próprio Korsakov assim o afirmou sobre as suas obras. As histórias podem até não ser reais, não aconteceram efectivamente, mas são portadoras de uma *mensagem* e de uma lição de vida. Fauré encontra no teatro sob o símbolo da *máscara*, a partir dos versos de Baudelaire, quando ele fala das “*masques et bergamasques*”, no célebre poema simbolista, um modo de falar da alma e da existência humana. Uma vez mais, como poderemos separar o Simbolismo do Impressionismo? Em Fauré é impossível delimitar essa fronteira, haverá sempre um ponto de contacto e uma interpenetração muito fecunda. O mundo do teatro e da encenação, a alusão às

Fêtes galantes, o esconde-esconde das *máscaras* e do *Carnaval*, do travesti e da dissimulação, o interesse pela *Commedia dell'arte* durante o período Barroco e no Rococó vão ter na música faureana um carácter de autorevelação que, ao invés de ocultarem, revelam uma outra realidade pelo jogo das “aparências”, uma verdade mais funda e mais autêntica.

O apreço pela natureza tão caro aos impressionistas começaria, nesta altura, com o princípio de uma concepção da *paisagem*, que já havia no Barroco quando contemplarmos as telas de Watteau e ficamos extasiados com a floresta e o bosque. Os espaços verdes eram tomados como palco do encontro amoroso dos amantes em segredo e, neste ponto, a floresta ainda não estava a ser valorizada em si mesma, nem os sons dos elementos da natureza apareciam sozinhos, como haveríamos de escutar nos impressionistas. De momento, há ainda a necessidade de recorrer ao sujeito intimista que, tal como em Schumann, o indivíduo identifica os seus estados de espírito com a natureza à sua volta. Torna-se complicado avaliar de um modo global a maneira de ser de Fauré, na medida em que ele teve várias fases de composição que sofreram transformações ao longo do tempo. Numa fase inicial, cerca de 1891, temos *Cinq mélodies* “de Vénice”, que engloba todo o Op. 58, ainda remanescente do Romantismo. Numa segunda fase, a partir de 1907, temos todas as obras que vão desde o Op. 58 - 95, que inclui a bela *La Chanson d'Eve*, com o tal estilo penumbrático e misterioso a que se referia Jankélévitch, e mais posteriormente, o período relativo ao *Quarteto de cordas* Op. 95 - 121.

Prosseguindo o mesmo percurso que tínhamos explicado antes, de que os compositores impressionistas orientavam-se segundo uma música aquática, se Korsakov representava a “*água do fundo do mar*” e tinha como ideal feminino a *Volkhova*, *Shéhérazade* e um ideário feminino de seres ondulantes que vivem no interior marítimo, então, Fauré com o seu temperamento mais contido será o homem da “*água das fontes*”, a água canalizada e orientada no sentido do *devir* heraclítico, aquela que circula sem parar e nos sugere leveza e movimento. Não sabemos se o facto do compositor tocar órgão e apreciar música religiosa poderia significar alguma coisa em termos da sua espiritualidade. O certo é que o seu ideal feminino vai ao encontro de mulheres puras, sem mácula, luminosas e virginais, como se fossem santas no altar: *Ève* ou *Pénélope* são heroínas que nos ensinam a virtude da paciência, da calma, da estabilidade e da lealdade. *Chanson d'Eve* e a maioria das suas peças “celestiais” visam o céu que ilumina a terra, buscam serenidade, uma sensação de apaziguamento e de

transcendência. Não há aqui o calor das músicas do Cáucaso dos compositores russos, nem sequer as danças das odaliscas de Korsakov, constatamos uma sublimação e depuração sucessiva em relação às sensações e aos sentidos primordiais. A tendência a simplificar uma proximidade do homem com a natureza, indica justamente esse regresso a uma *paraíso perdido*, como o jardim do *Éden*, que nos traria de volta a felicidade completa. Esta fase de produção artística esteve mais em sintonia com a poesia de Charles van Lerbergue de conteúdo religioso, acima das sensações físicas, promovia um amor casto e virginal, talvez fosse o desejo de se recuar à infância e àquilo que era nascente, como diz Jankélévitch, a “*água das fontes*”. Em contraponto aos seus 13 *Nocturnos*, Fauré compôs 13 *Barcarolles*, ou seja, a *Água* e a *Penumbra* predominavam nos seus trabalhos que, do ponto de vista artístico, antecipavam o espírito da *filosofia vitalista* de Bergson. Em 1874, a partir do poema de Sully Prudhomme nasciam *Au bord de l'eau*, *Eau vivante* e *Le Ruisseau*; muito mais tarde, em 1919, podemos ouvir o seu ciclo *Mirages*, *Op. 113*, com quatro melodias para canto e piano, baseadas nos quatro poemas da colecção do poeta Renée de Brimont: “*Cygne sur l'eau*”, “*Reflets dans l'eau*”, “*Jardin nocturne*”. Tratam-se de *poemas da fluidez*, devaneios da alma atenta à percepção do elemento “água”, não só naquilo que ele tem de físico, mas no seu aspecto imaterial e etéreo. O som é remanescente de paisagens que são irreais e *quiméricas*, inspira-se nesse desejo de recuperar a juventude, a beleza, sintomas do *pós-guerra* que renova a esperança de Fauré e motiva-o a compor o retorno à paz.

Caminhando entre as suas várias obras, salientaremos a Ópera *Pénélope* que Jankélévitch analisa a partir do papel que a principal figura feminina desempenha, em paralelismo com a *Volkhova* de Korsakov e com a *Mélisande* de Debussy. As diferentes histórias e suas interpretação têm o propósito de confirmar-nos que Fauré é realmente um músico que relaciona a música com um aspecto moralista e que tem a preocupação de transmitir princípios éticos que são simbolizados, como vimos, pela boa conduta de *Pénélope*, a esposa perfeita. Enquanto que *Sadko* era o “*herói da partida*”, do indivíduo que toma iniciativa de se aventurar, sem medo dos obstáculos que pudessem surgir no seu caminho, sem pudor perante as tentações das sereias, o rapsódo deixa-se envolver num mundo fascinante de sedução, ao passo que *Pénélope* é uma obra que enfatiza *Ulisses* como o “*herói do regresso*” e coroa os seus esforços com a recompensa de um amor caseiro e familiar. Falta ainda falarmos da terceira mulher, *Mélisande* que vai estar, em Debussy, em contraposição com a esposa fiel *Pénélope*, a amante infiel e infeliz que perde tudo. Sem nenhuma recompensa ou nada que a preencha, termina

sozinha em sofrimento, e na angústia da saudade e do vazio, só lhe resta morrer. Em 1898, ao contactar com talento teatral de Maurice Maeterlink, Fauré haveria de criar a sua versão de *Pelléas et Mélisande*, Op. 80. Mas a sua peça que não foi assim tão importante na sua carreira. Serve-nos de introdução para o compositor seguinte, Claude Debussy. Para ele, esta história repercutiu na sua alma e levou-o a trabalhar, com muito empenho, na preparação de uma ópera que veio a tornar-se tão especial que se destaca como um modelo para a ópera moderna do século XX, immortalizando este casal cheio de simbologia *impressionista* que, com grande ênfase, sobressaiu em relação a toda a herança que vinha de Wagner com *Tristão e Isolda*. Como é evidente quando se aborda o nome destes dois amantes, de súbito, somos assaltados pelo nome de Debussy, embora Fauré tenha sido o primeiro compositor a trabalhar a peça de teatro de Maeterlink. A heroína romântica até foi empregue como subtítulo para o **Capítulo 4, Claude Debussy, Mélissande – A água do lago**, onde finalmente entraremos no primeiro impressionista, aclamado mundialmente pela sua música.

Dez anos depois de publicar os textos sobre Gabriel Fauré aparece um ensaio mais pequeno, de 1949, que Jankélévitch intitulou *Debussy et le mystère de l'instant*. Por aqui se percebe que o artista vai estar subordinado a estes dois conceitos: o da temporalidade do *instante* que se manifesta, para nós, sob o *mistério* da música. Em torno do artista francês há alguma especulação se ele pertenceria a alguma ordem iniciática que o levasse a abordar nas suas peças temas de teor ocultista, mas presumimos que este seu aprofundamento do mistério dá-se devido à mentalidade do *fin de siècle* ser virada para a poesia simbolista, a que inspirava também Fauré. Se as composições faureanas nos situam na hora da *penumbra* do “*demi-jour*”, Debussy surpreende-nos com a sua estética do *Dia* e da luminosidade que se vê nos quadros impressionistas, a chamada luz do “meio-dia” de Claude Monet. Contudo, Jankélévitch esclarece que esta máxima evidência da clareza, devido ao excesso de brilho ofuscante, acaba por ferir a nossa vista e cegar-nos, confirmando o que ele defende na sua filosofia que a *Metafísica do meio-dia* se prende com uma *Metafísica da meia-noite* e que a evidência é um *mistério em plena luz*. Por outras palavras, a impressão da luz, a segurança que parece transmitir-nos, atrás de si esconde um ponto negro, que suscita incertezas e pressupõe um método hermenêutico de decifração. O mesmo que se espera de um poema simbolista que implica sempre uma interpretação do significado dos símbolos, de modo a conseguirmos ler a sua mensagem. É o que se passa com Debussy, as suas peças “impressionistas”, que se debruçam sobre a vida, desta vez, com a mínima

interferência do sujeito, têm a intenção de falar somente do vitalismo da natureza, mas mesmo sem querer, o sujeito ainda que diminuído ou voluntariamente afastado, revela-se timidamente e usa uma linguagem simbólica. Com isto, o Romantismo na sua última fase de excessos emocionais, da paixão levada ao rubro, que ia caindo na expressão de um amor patológico, um desejo de evasão de infinito por demais melancólico e doentio, precisava de se purificar, de controlar os seus ímpetos exagerados que não eram mais do que a revelação da alma e do *génio* do artista que sufocava e controlava totalmente a melodia. O Impressionismo começa por ser uma revolta contra o egocentrismo e a fúria das emoções do Romantismo, que nos promete uma suspensão desta realidade emocional, compondo peças musicais que promovam um intimismo tranquilo, mais realista, do homem em comunhão consigo mesmo e com a vida. A música evita o estilo autobiográfico e deixa de servir de lenitivo para as dores psicológicas ou para os anseios mais profundos. O homem prefere, enfim, calar-se e dar voz ao mundo, enquanto se vai derramando sobre os outros, esquece-se do seu ego demasiado conturbado. Por conseguinte, Debussy está entre esta nova filosofia impressionista que deseja experienciar o mundo sem as sombras da paixão devoradora, e entre o simbolismo que procura *ver através* deste mundo, um outro mundo oculto. Acaba por reflectir nas suas peças musicais um Impressionismo-Simbolismo em continuidade mútua. Jankélévitch em concordância com outro grande musicólogo, Stefan Jarocinsky, admite que os dois movimentos musicais confluem neste compositor sem haver um conflito de ideologias que antes se complementam.

A *Société Nationale de Musique* sob a direção de Saint-Saëns e Gabriel Fauré, começou, nesta época, a orientar o trabalho dos jovens compositores, no sentido de recusarem as influências wagnerianas. No entanto, sabemos que na sua juventude, Debussy estuda bem as óperas de Wagner, tal como Rimsky-Korsakov o fez, e isso ainda se nota na composição da sua única ópera, *Pélleas et Mélisande*. A postura arrogante dos alemães e o recente conflito franco-prussiano criavam rivalidade e um desejo de uma nação superar a outra, mas pondo de parte este aspecto político, pondo de parte essa arrogância ou o exagerado racionalismo dos alemães, aquele elitismo intelectual que também Jankélévitch despreza, precisamos de reconhecer e de louvar toda a excelência do grande Wagner e tudo o que ele legou à História da Música. Quer queiram quer não, os músicos franceses estudaram a herança wagneriana e Debussy não lhe foi indiferente. Em todo o caso, como ele era um jovem muito talentoso, cheio de vontade em descobrir ideias e traçar o seu próprio caminho, em vez de percorrer o dos

outros, vai por sua própria iniciativa criar um novo estilo, o do *movimento impressionista*, que acompanhava o que nos anos anteriores tinha sucedido com a pintura. Devemos, todavia, considerar que o Impressionismo na Música não se desenvolveu em simultâneo com a Pintura e seguiu um trajecto diferente, quase simbolista pela permanente junção com a Poesia nos temas musicais. Neste contexto, o que ocorreu na música em nada se assemelha com o que motivou, de princípio, os pintores da “impressão”.

Debussy foi galardoado com o “*Prix de Rome*” em 1884 e, mais ou menos nessa altura, começou a ter reconhecimento pelos seus feitos, o que o ajudou a catapultar a sua carreira. Certamente houve uma influência, como já tínhamos mencionado, da música russa de Rimsky-Korsakov, das melodias orientalizantes e da chamada escala pentatónica. O Romantismo de Liszt e de Wagner consta desta rede de influências, não só sobre Debussy, sobre todos os compositores desta altura, que estudavam os principais mestres do passado. Houve também um acontecimento muito importante, do ponto de vista social e cultural, a inauguração da *Exposição Internacional de Paris* em 1900, com pavilhões de várias nações, onde se partilhavam vários aspectos folclóricos de diferentes países. Sobressaíram de imediato as terras do Oriente, as gravuras japonesas, os quimonos, os objectos decorativos do artesanato, acima de tudo, os instrumentos, os músicos e as sonoridades que nunca tinham sido conhecidos em França. Além do *orientalismo* e da moda do *japonismo*, o Mediterrâneo com a sua música latina, sobretudo o Flamenco, foi uma sensação *caliente* vinda da Pensínsula Ibérica! E como não poderia deixar de ser os jovens impressionistas, tanto os pintores como os músicos acolheram com grande facilidade estas novidades excepcionais. No seguimento desta exposição, Debussy retira daqui ideias e sente-se capaz de compor novas peças, com outra abertura e com maior flexibilidade, à semelhança de Korsakov começa a usar modos musicais orientais, a escala pentatónica e octatónica e daí se originou *l'Après-midi d'un faune* que instaura o início da Modernidade na arte musical. Claro que Debussy não é um modernista como Stravinsky, mais abstracto e desconstrutivista, mas compõe a música ao jeito de uma dança ou de um bailado, com formas harmónicas sinuosas, sem uma restrição temática ou a métrica estrutural clássica, as notas parecem mover-se e dançar na partitura num fraseado dinâmico e *vitalista*. Passa a compor *images, estampes, esquisses, aquarelles...* como se de um quadro se tratassem, usa o mesmo cromatismo que vinha de Liszt e de Rimsky-Korsakov.

Como ficara dito, se Korsakov é o artista do “*fundo do mar*”, Fauré o artista da “*água das fontes*”, a classificação jankélévitchiana que é atribuída a Debussy será a de músico de “*águas paradas*” do lago. O elemento aquático circunscrito espacialmente e sem o movimento dinâmico, acaba por ser sinónimo de uma água estagnada no lodo pantanoso, turvo e escuro, sem uma clara visão cristalina da água. É o lago ou na fonte que *Mélisande* aparece pela primeira vez, é, porém, no lago que o rosto de *Narciso*, no famoso mito, se reflecte e procura um reconhecimento nesse “reflexo”. Todos estes simbolismos da mulher como ninfa sedutora, *Mélusine*, *Mélistande*, *La Demoiselle Éluë*... são elusivos a entidades fantasmáticas rarefeitas no mundo invisível que indicam um caminho e uma iniciação a uma espiritualidade promovida pela arte musical. Maurice Ravel não ficaria de fora desta senda feminina e a figura com a qual o identificámos foi a da *Ondine* (um dos andamentos da sua obra excepcional *Gaspard de la nuit*).

No último **Capítulo 4, Maurice Ravel – Ondine, A água do mar** estudámos o engenhoso compositor a partir de mais um texto de Jankélévitch, publicado em 1956, *Ravel*. O percurso musical francês iniciado com Gabriel Fauré, passando por Claude Debussy, termina no mais moderno deles todos, o que manifesta um gosto pela contemporaneidade e cujas obras mais tardias já relevam elementos do que viria a ser o Jazz, com o seu espírito de improvisação. Com uma personalidade excêntrica, que não se coaduna com a dos outros amigos que o acompanhavam, Ravel era bastante tímido e introvertido, excêntrico na sua música por ser forma das normas do gosto convencional, mas muito fechado na sua maneira de ser, com um círculo muito limitado de amigos. É quase como se fosse um indivíduo um pouco autista e considerando que faleceu com problemas neurológicos é caso para se pensar que poderia haver algum problema que afectasse o foro emocional. Apesar de se preservar alheio no seu mundo e no seu espaço de criação só dele, era um homem leal às suas amizades, tinha sido aluno de Fauré, na mesma linha de Massenet e chegou a pertencer ao grupo dos *Apaches*. Durante as nossas leituras, encontrámos neste período imensas sociedades, grupos e movimentos artísticos: o *Grupo dos Cinco* entre os russos, a *Société Nationale de Musique* entre os franceses e os *Apaches*, um grupinho mais limitado, mais dissidente talvez. Nesta associação estavam incluídos, os mais conhecidos actualmente, Ricardo Viñes e Déodat de Séverac, e o poeta poeta Paul Fargue.

Na História da Música, Debussy e Ravel são classificados como *impressionistas* e, todavia, não conviviam juntos. Conheciam ambos os trabalhos um do outro, há quem

fale inclusive de possíveis plágios e influências mútuas, o que seria de esperar de dois pessoas que são da mesma geração artística e que iam beber aos ensinamentos de Liszt, Rimsky-Korsakov e Fauré. O passado e a sua herança pedagógica eram comum e claro que temos de reconhecer aspectos idênticos. No geral, o que se apreende imediatamente é que Debussy está mais em sintonia com o Simbolismo, por causa da presença tão marcante da poesia, povoada de ninfas, sereias, mulheres esvoaçantes e princesas longínquas do tal *eterno-feminino* com resquícios medievais de um antigo Romantismo. O sujeito, em Debussy, tínhamos esclarecido que se vai afastando da obra musical, esconde e sublima as suas emoções através de uma simbologia fecunda, que abunda de nuances, alusões e metáforas, nada é dito de forma directa. O tal *expressionismo da appassionata* dos românticos é rebaixado para que as vozes da natureza passem a revelar-se: uma consequência de um despojamento religioso, estilo Zen ou de um Paganismo recuado, que vê na Natureza um *animismo* entre os seres vivos divididos nos seus quatro elementos. Sentimos, em Ravel, todo este mundo animista, mas ainda mais do que nas peças debussystas, o sujeito vai se anular num grau maior. Por conseguinte, chega mesmo a comentar-se que as suas composições são artificiais e frias, uma ficção longe do sentimento ou de um intimismo mais propício à revelação da alma do compositor. Ao contrário do que muitos defendem, Ravel é descrito pelos seus amigos como uma pessoa especial, com bom carácter e boa índole, apesar de se mostrar reservado e pouco sentimental. A sua música é, assim, uma expressão deste seu temperamento distante, que não se pronuncia ou prefere calar-se... e colocar como interlocutor nas suas criações a Natureza. Ele dá também vida aos objectos, os “relógios” na sua Ópera *L’heure espagnole* ganham vida e os “brinquedos” em *L’enfant et les sortilèges* são bonecos animados. O mundo do que se considera inanimado passa a ter força vital, como num mundo de ficção e de *fantasia*, o mesmo mundo que o próprio Rimsky-Korsakov, com os seus *contos de fada* tentava desenvolver. Se o homem se descentrar de si, da sua mente racionalista e do seu ego por demais arrogante, verá que a realidade à sua volta está cheia de “sinais”, de “símbolos” que querem ensinar-nos alguma coisa. A sabedoria está no mundo da vida e não somente escondida no interior de nós e precisamos de manter uma receptividade em aberto...

Ao recusar o excesso das paixões e do sentimentalismo romântico, Ravel vira-se para o *vérisme expressioniste*, atenção, não como expressão da emotividade patológica, mas como expressão da “objectividade”. O que costumava referir Moussorgsky ao seu companheiro Vladimir Stassov, que queria estar “o mais próximo possível” da

realidade, aplica-se bem à obra raveliana. Os textos de Dostoievsky, sobretudo Tolstoy, os músicos da *eslavofilia* haveriam de ter o seu impacto sobre a imaginação de Ravel. Enquanto que Debussy, manifestava os sons do submundo, os micro e infra-sons de uma realidade submersa e aquática, como se estivesse posicionado no fundo de um lago, no fundo do poço, com a sua *neurastenia* que lhe é habitual. Ravel desconstrói as sonoridades a tal ponto de até parecerem desorganizadas, sem linha condutora, veja-se o caso do andamento *Scarbo* ou até da sua peça *La valse*, e há como que uma superficialidade dos sons “à flor da pele” e “no cimo da água”, os sons são leves e rápidos, *Jeux d’eau* e *Ondine* testemunham isso. Na nossa perspectiva, Ravel é o compositor que corresponde à água tempestuosa do mar, encaminha-se do rio e dos seus pequenos regatos para a imensidão da água solta e livre. Para Jankélévitch, ele não recorre à natureza como os pintores impressionistas que se dedicam a desenhá-la, ele a partir da raiz, a partir do fundamento, uma música que está em simbiose, o mais directamente que lhe é possível, com o mundo e as suas composições fazem parte do respirar da vida ao ar livre. Portanto, o artista tenta ultrapassar a concepção da “representação” para passar a sentir e a viver os sons em si mesmos, sem instâncias intermediárias e, de preferência, sem simbolismos que nos remetem para outra coisa. Os sons valem por si e significam algo para além deles mesmos. A criação artística vem por via das sensações primárias nascidas do contacto entre a natureza com os ritmos e sons.

O Oriente entrou na sua vida com Nicolai Rimsky-Korsakov, com a *Exposição Internacional de Paris*, com os *Ballets Russes*, o meu contexto que se verificava nos seus colegas compositores, todos sujeitos às mesmas influências e inspirações. No entanto, constatamos bem o peso que teve no seu amadurecimento artístico a arte russa, visto que Ravel compôs no seguimento de Korsakov a sua *Shéhérazade, ouverture de féerie*, a sua primeira obra orquestral, que fazia uso dos modos musicais antigos para caracterizar o exotismo das terras longínquas. Mais do que o Oriente que chegava das terras de leste, foi efectivamente o Mediterrâneo, a *Ibéria* da qual a sua mãe era proveniente, os climas e as terras meridionais, com calor, sol e alegria, que dariam início a uma nova fase na sua vida. A amizade e a proximidade com Ricardo Viñes, o facto de Espanha estar na “moda”, de haver exposições de pintura de Picasso, Anglada Camarassa e outros pintores, em Paris, estreitava os laços com a sua Espanha, que lhe era especialmente chegada por causa dos laços familiares. As composições de Emmanuel Chabrier sobre Espanha eram uma referência para ele. Daí surgiria a obra orquestral *Rhapsodie espagnole* influenciada por Chabrier, a Ópera “*L’Heure*

espagnole, a *Alborada del gracioso* para orquestra e o *aquela que teve mais impacto internacional até aos nossos dias*, o *Bolero*, já em 1928. Aqui, a sensualidade e a concepção da mulher mais livre de preconceitos e disponível para experienciar o corpo, o movimento da dança, com maior soltura e desembaraço, fazem-no conectar com o espírito da *Art Déco*, então, em voga. A música de Ravel não era de todo indiferente a esta emancipação do feminino através do corpo, pelo que ele valorizava inclusive a dança e algumas das suas peças, incluindo a Óperas *Daphnis et Chloé* e *L'enfant et les sortilèges* estavam coreografadas de um modo belíssimo.

Em suma, o que se conclui de toda a obra de Ravel é o mesmo que ousamos afirmar dos outros compositores: Não há um Impressionismo na música, mas vários *impressionismos*, tantos quantos os artistas e cada qual com o seu estilo próprio de “impressão”. Quiçá o que se poderá encontrar como elo de ligação em comum talvez seja o amor vitalista pela Natureza, de uma forma abrangente, e o tal descentramento do sujeito no que diz respeito ao ego. De resto, a forma como se apropriaram desta nova *filosofia da percepção* é tão diferenciada que seria mesmo impossível afirmarmos a existência de um Impressionismo musical único. Já para não falarmos que, no âmbito da Pintura, os impressionistas foram igualmente muitos diferentes uns dos outros, não só na técnica pictórica, mesmo nas temáticas abordadas. A verdade é que esta investigação na I Parte, II Parte e III Parte parece remeter-nos para um trajecto consecutivo do Impressionismo, quando o percurso é cheio de “soluços” e “hiatos”, onde nos confrontamos com diversas nuances e manifestações, por toda o lado, com inclinações variadas. A ver bem, o Impressionismo no seu modo de apresentação é ele próprio “impressionista”, queremos com isto dizer, um fenómeno pontual do ponto de vista histórico na Pintura francesa, pontual na herança romântica que deriva dos alemães e dos russos, pontual na vida de cada um dos compositores que desenvolveram “temperamentos” distintos, que seria redutor classificá-los a todos como sendo *simbolistas*, *realistas*, *impressionistas* e *modernistas*. Eles são tudo isso e mais alguma coisa... e, de facto, não são nada assim. O Impressionismo é acima de tudo o pensamento ou a crença de um homem que está situado num mundo, consciente de que é um ser pertencente ao cosmos, com deveres éticos no relacionamento com os outros seres, mas que se abstém de falar de si, que evita os seus raciocínios, que se dá conta da sua incapacidade de conhecer na totalidade seja o que for... que sente a Vida e Deus como um mistério inenarrável e a Música faz-lhe companhia, como uma banda sonora de um filme, que é o da nossa vida errante, que começou sem sabermos porquê e que

vai para onde não sabemos.

O destino da Vida é a Morte

e o destino da Música é o *Silêncio.*

BIBLIOGRAFIA

Observações acerca do critério usado na Bibliografia

Por uma questão metodológica, no que diz respeito aos textos da autoria de V. Jankélévitch, contemplamos todos os livros publicados, mas relativamente aos seus artigos de revista, temos um critério selectivo e citamos somente aqueles estão relacionados com o tema desta investigação.

Quanto aos estudos monográficos sobre o autor, o critério é o mesmo. Citam-se os textos mais relevantes. Não sendo o presente trabalho uma pesquisa histórica, nem um levantamento de tudo o que foi escrito sobre o filósofo, reencaminhamos o leitor que tenha mais interesse em consultar uma bibliografia deste género para a catalogação já realizada pela especialista Françoise Schwab na recolha bibliográfica principal e secundária.⁸²⁷

A restante Bibliografia mencionada está dividida por grupos temáticos consoante as diversas questões que foram sendo abordadas nesta dissertação. Fazemos referência aos autores e livros que contribuíram efectivamente para o trabalho, de maneira a que a Bibliografia seja um espelho do foi executado.

1. OBRAS DE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

1.1 Obras de Filosofia

(1931) *Henri Bergson*, Paris, Alcan, 1931 (nas citações, fizemos uso da reedição *Henri Bergson*, Paris, P.U.F., 1959),

(1933) *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Paris, Felix Alcan, 1933,

(1933) *Valeur et Signification de la mauvaise conscience*, Paris, Alcan, 1933,

(1936) *L'ironie*, Paris, Félix Alcan, 1936,

(1938) *L'alternative*, Paris, Alcan, 1938 (Publicado também em 2 reedições posteriores, alguns textos integrados em *L'Aventure, l'Ennui et le Sérieux* de 1963, e em *Premières et dernières pages* de 1994.),

(1942) *Du mensonge*, Lyon, Confluences, 1942 (Publicado também na reedição posterior de *Traité des vertus*, integrado no Cap. 9),

(1947) *Le mal*, Paris, Cahiers du college philosophique, Arthaud, 1947 (Publicado também na reedição posterior de *Traité des vertus*, integrado nos Cap. 13-14),

(1949) *Traité des vertus, (I. Le sérieux de l'intention ; II. Les vertus et l'amour ; III. Le innocence et la méchanceté)* Paris, Bordas - Mouton, reedição de 1968 / 1970 / 1972.

(1950) *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, P.U.F., 1950,

⁸²⁷ Vide V.J., *Premières et dernières pages*, Françoise Schwab org., Paris, Seuil, 1994, pp. 305 - 315.

- (1951) *La mauvaise conscience*, Paris, P.U.F., 1951 (Corresponde à reedição de 1933),
- (1954) *Philosophie première – Introduction à une philosophie du « Presque »*, Paris, P.U.F., 1954,
- (1954) *L'austérité et le mythe de la pureté morale*, Paris, Tournier & Constans, 1954,
- (1956) *L'austérité de la vie morale*, Paris, Flammarion, 1956, (Corresponde à reedição de 1954),
- (1957) *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, (I. La manière et l'occasion; II. La méconnaissance, le malentendu; III. La volonté de vouloir)* Paris, Seuil (Reeditado e aumentado em 1980),
- (1960) *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960,
- (1962-1963) *Cours de philosophie morale*, Apontamentos das aulas na Université libre de Bruxelles, F. Schwab org., Paris, Seuil, 2006,
- (1963) *L'Aventure, l'Ennui et le Sérieux*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1963,
- (1964) *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, (Corresponde à reedição de 1936 e 1950),
- (1966) *La mort*, Paris, Flammarion, 1966,
- (1966) *Les grands problèmes moraux (I. La mauvaise conscience ; II. Le pardon)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966, 1967,
- (1967) *Le pardon*, Paris, Aubier, 1967, (o mesmo texto publicado no ano anterior em *Les grands problèmes moraux*),
- (1971) *Pardoner?*, Paris, Roger Maria Éditeur, 1971,
- (1974) *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974,
- (1978) *Quelque part dans l' inachevé* (em colaboração com Béatrice Berlowitz) Paris, Gallimard, 1978,
- (1981) *Le paradoxe de la moral*, Paris, Seuil, 1989,
- (1984) *Premières et dernières pages*, (Seleccção de textos feita por Françoise Schwab org.), Paris, Seuil, 1984, (usamos a reedição de 1994),
- (1984) *Sources* (Seleccção de textos feita por Françoise Schwab org.), Paris, Seuil, 1984,
- (1986) *L'imprescriptible, Pardoner? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Seuil, 1986, (Corresponde à reedição de 1971),
- (1994) *Penser la mort* (Entretiens), Françoise Schwab org., Paris, Éditions Liana Levi, 1994,
- (1995) *Une vie en toute lettres* (Correspondência entre Vladimir Jankélévitch e Louis Beauduc), Françoise Schwab org., Paris, Éditions Liana Levi, 1995,
- (2002) Aulas de V. Jankélévitch organizadas numa colectânea de CD's: *Jankélévitch, Un homme libre - L'Immédiat - La Tentation*, Edição sonora de Edith Zha, após selecção radiofónica de Christine Goémé sobre os arquivos do *l'Institut National de l'Audiovisuel*; com

Préfacio de Françoise Schwab, 2002,

(2010) *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, (Seleccão de textos), Paris, Beauchesne Éditeur, 2010,

(2015) *L'Esprit de résistance: Textes inédites* (Seleccão de textos), Paris, Albin Michel, 2015,

1.2 Artigos de Filosofia

(1925) *Préface* a Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, pp. 13 - 87,

(1929) “N. Losski. L’intuition, la matière et la vie”, *Der russische Gedanke*, 1, Bonn, 1929, pp. 108 - 109,

(1930) “La culture russe en France (1922-1929)”, *Der russische Gedanke*, 2 Bonn, 1930, pp. 92 - 95,

(1930) “Alexandre Koyré, La philosophie et le problème national en Russie au début du XIXe siècle”, *Der russische Gedanke*, 2 Bonn, 1930, pp. 114 - 115,

(1954) *Préface* a Philippe Fauré-Fremiet, *Esquisse d'une philosophie concrète*, Paris, P.U.F., 1954, pp. V-XI,

(1960) “Tolstoï et l’immédiat”, *Vozrojdenie*, 4, Paris, 1960, pp. 19 - 26,

(1966) *Préface* a Madeleine Barthélémy-Madaule, *Bergson adversaire de Kant. Étude critique de la conception bergsonienne du kantisme*, Paris, P.U.F., 1966, pp. I - VIII,

(1981) “Tolstoï et la mort”, *Cahiers Renaud-Barrault*, 101, Paris, 1981, pp. 77 - 92,

1.3 Obras de Filosofia da Música / Estética Musical

(1938) *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, Librairie Plon, 1938,

(1939) *Ravel*, Paris, Seuil, 1975,

(1942) *Le Nocturne*, Lyon, Marius Audin (Integrado na reedição de 1988, *La musique et les heures*),

(1948) *Liszt - Rhapsodie et improvisation*, F. Schwab (ed), Paris, Flammarion, 1998,

(1949) *Debussy et le mystère*, Neuchatel, Baconnière, 1949,

(1951) *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, Paris, Plon, 1951, (Corresponde à reedição de 1938)

(1955) *La rhapsodie verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955,

(1961) *La musique et le ineffable*, Paris, Seuil, 1983,

- (1968) *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, la Bacconnière, 1968, (Corresponde à reedição 1949),
- (1974) *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, (Corresponde à reedição de 1938 e 1951)
- (1976) *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, (Corresponde à reedição 1949 e 1968),
- (1979) *Liszt et la rhapsodie, Essai sur la Virtuosité*, Paris, Plon, 1979,
- (1983) *La présence lointaine - Albeniz, Séverac, Mompou*, (Musiques du matin) Paris, Seuil, 1983,
- (1988) *La musique et les heures: Satie et le matin, Rimski-Korsakov et le plein midi, Joie et Tristesse dans la musique russe d'aujourd'hui, Chopin et la nuit, Le Nocturne*, F. Schwab (ed), Paris, Seuil, 1988,
- (2017) *L'Enchantement musical: Écrits 1929-1983* (Seleccção de textos, com Prefácio de Françoise Schwab) Paris, Albin Michel, 2017,

1.4 Artigos de Filosofia da Música / Estética Musical

- (1929) “Franz Liszt et les étapes de la musique moderne”, *Musique*, 4, Paris, 1929, pp. 701-706; 898-907,
- (1938) “Ravel vu par Roland-Manuel”, *La revue musicale*, 19, Paris, 1938, pp. 281 - 282,
- (1948) “Marguerite Hasselmans et Gabriel Fauré”, *Europe*, 26, Paris, 1948, pp. 138 - 139,
- (1953) “Joie & tristesse dans la musique russe d'aujourd'hui”, *L'âge nouveau*, 82, Paris, 1953, pp. 39- 46,
- (1964) “Une musique invisible”, *Combat*, Paris, 15 Octobre, 1964, p. 8,
- (1970) *Préface* a Stefan Jarocinski, “Le Debussy de Stefan Jarocinski par V. Jankélévitch” , *Debussy: symbolisme et impressionnisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. VII - XV,
- (1977) “Vladimir Jankélévitch: Debussy”, Entrevista com Guy Samama, *L'avant-scène opéra*, 9, Paris, 1977, pp. 130 - 145,
- (1977) “Le mystère de Mélisande”, Entrevista com Édith Walter, *Lyrice*, 32, Boulogne, 1977, pp. 6 - 12,
- (1979) “Rakhmaninov, le dernier des poètes inspirés”, (Pequeno texto destinado ao disco de François Joël Thiollier), Disques RCA, RL 37294, 1979,
- (1983) “Janké pianissimo”, Entrevista com Antoine de Gaudemar, *Magazine littéraire*, 196, Paris, 1983, pp. 53 - 54,

2. ESTUDOS SOBRE V. JANKÉLÉVITCH

A.A.V.V., *Écrits pour Vladimir Jankélévitch*, Paris, Flammarion, 1978,

A.A.V.V., *L'arc*, n. 74, Paris, 1979,

A.A.V.V., *Vladimir Jankélévitch, Critique – Revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 500-501, Paris, 1989,

A.A.V.V., *Magazine littéraire*, n.º 333, Junho de 1995,

A.A.V.V., *Lignes*, 28, Paris, 1996,

A.A.V.V., *Vladimir Jankélévitch. L’empreinte du passeur*. Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007,

A.A.V.V., *In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch* (Enrica Lisciani-Petrini org.), Milano-Paris, Mimesis-Vrin, 2009,

A.A.V.V., *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l’occasion*, (Françoise Schwab éd.) Paris, Beauchesne Éditeur, 2010,

A.A.V.V., *Léon Chestov - Vladimir Jankélévitch. Du tragique à l’ineffable*, (Ramona Fotiade e Françoise Schwab org.) Saarbrücken, Éditions Universitaires Européennes, 2011,

A.A.V.V., *Agir avec Vladimir Jankélévitch. Colère et mensonges*, (Hughes Lethierry org.) Lyon, Chronique Social, 2013,

AGUILA, Jésus, “Dix ans après: relire Jankélévitch”, *D’un opéra à l’autre, Hommage à Jean Mongrédien*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 1996,

BAZZANELLA, Emiliano, “V. Jankélévitch: Debussy e il mistero” *Aut aut*, 250, Firenze, 1992, pp. 134 -136,
Idem, Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch, Milão, Franco Angeli, 1994,

BARTHÉLÉMY-MADAULE, Madeleine, “Autour du Bergson de M. V. Jankélévitch”, *Revue de métaphysique et de morale*, 65, Paris, 1960, pp. 511 - 524,

BEATO, José Manuel, “*Philosophie première* (1954): Considerações liminares sobre a metafísica de Vladimir Jankélévitch”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 33, 2016, pp. 65 - 81,

CARVALHO, Sofia Alexandra, *A Meditação Tanatológica em Vladimir Jankélévitch*, Tese de Licenciatura em Filosofia, Universidade Católica de Lisboa, 2003,

CHASSÉ, Bernard, LAPIERRE, Laurent, *Marcel Brisemois et le Musée de l’art contemporain de Montréal (1985 - 2004)*, Presses Universitaires du Québec, 2011, (livro com testemunhos),

CROES, Marcel, “Musique de nuit et musique du petit-jour. Vladimir Jankélévitch: Le nocturne”, *Critique*, 140, Paris, 1959, pp. 66 – 73,

DESARNAULTS, Serge, *Dire Debussy, Lire Jankélévitch*, Paris, Baconniere, 2017,

FACCO, Maria Luisa, *Vladimir Jankélévitch e la metafisica*, Genova, Università di Genova, 1985,

FARÌ, Antonio, *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano di Brindisi, Schena, 1992,

FERRARI, Massimo, “Il giovane Jankélévitch tra Simmel e Bergson”, *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, 2014, pp. 209-218,

FUBINI, Enrico, “Vladimir Jankélévitch e l'estetica dell'ineffabile: da Debussy alle avanguardie”, em Carlo de Incontrera, *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, Monfalcone, Teatro Comunale di Monfalcone, 1987, pp. 371 - 382,
Idem, “Temas musicales y judíos en Vladimir Jankélévitch”, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de València, 2004, pp. 129 - 158,

GEORGE, François, “Le ‘Debussy’ de Vladimir Jankélévitch”, *Les temps modernes*, 32, Paris, 1976-1977, pp. 1712 - 1734,

GOMES, Maria Eugénia Reis, *O sentido do mistério em Jankélévitch*, Tese de licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956,

GROSOS, Philippe, “Vladimir Jankélévitch ou le charme des totalités allusives”, *Questions de système: études sur les métaphysiques de la présence à soi*, L'âge d'homme, 2008,

HANSEL, Joëlle, *Vladimir Jankélévitch, Une philosophie du charme*, Paris, Manucius, 2012,

HÉRONNIÈRE, Édith de la, “*Nostalghia*. Un thème commun à Jankélévitch et à Tarkovsky”, *Critique*, 500-501, Paris, 1989, pp. 102 - 106,

HUISMAN, Denis, “Vladimir Jankélévitch: La musique et l'ineffable”, *Les études philosophiques*, 16, Paris, 1961, pp. 455 - 457,

JERPHAGNON, Lucien, *Jankélévitch*, Séghers, 1969,

KLEIN, Pierre Michel, *Métachronologie. Pour suite de Vladimir Jankélévitch*, Paris, Cerf, 2014,

LACOSTE, Jean, “La musique et la plénitude exaltante de l'être”, *Critique*, 500-501, Paris, 1989, pp. 71 - 101,

LEMOINE, Élodie, PIERRON, Jean-Philippe, *La mort et le soin autour de Vladimir Jankélévitch*, Paris, P.U.F., 2016,

LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Nápoles, Tempi Moderni, 1983,

Idem, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Nápoles, Tempi Moderni, 1991,

Idem, “Quartetto per un'ontologia del virtuale: Bergson, Jankélévitch, Merleau-Ponty, Deleuze”, *Il pensiero*, 48, Napoli, 2008, pp. 5 - 34,

Idem, *Charis. Essai sur Jankélévitch*, Milano-Paris-Udine, Mimesis / Vrin, 2013,

LUBRINA, Jean-Jacques, *Les dernières traces du maître*, Paris, Éditions du Félin, 2009,

LUÍS, Joana Macedo, *Filosofia e Estética do Romantismo Musical na obra de Vladimir Jankélévitch*, Tese de Mestrado orientada pelo Prof. Doutor Carlos Couto Sequeira Costa,

- Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007,
Idem, “Vida, Arte e Natureza – Jankélévitch, leitor de Simmel”, *Revista Philosophica* n.º 32 “A Filosofia e o Jardim”, Lisboa, Edições Colibri, 2008,
- MARQUES, Vasco Baptista, *O tempo na metafísica de Vladimir Jankélévitch*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2017,
- MARTINS, José Eduardo, “Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia”, *Revista Estudos Avançados*, 10 (28), 1996, pp. 357 - 367,
- MAZZA, Alessandra, *Jankélévitch e il dialogo con Debussy. Il mistero dell'apparenza*, Scafati, Artemide, 2008,
- MIGLIACCIO, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milão, CUEM, 2000,
Idem, *La musicologia filosofica di Vladimir Jankélévitch*, “De Musica. Journal en Devenir”, A. Mazzoni, I, 1997, internet: <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>
Idem, *Jankélévitch e la musica*, in “Filosofia della musica - Prospettive contemporanee sulla musica”, 1998, a cura di R. Miraglia, S.W.I.F.,
<http://lgxserver.uniba.it/lei/filmusica/fmprospett.htm>
- MONTMOLLIN, Isabelle, *Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, PUF, 2000,
- MOREAU, Daniel, *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires de Laval, 2009,
- NIVAT, Georges, *Vivre en Russe*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2007,
- PÉRIGORD, Monique, “Vladimir Jankélévitch ou improvisation et kaïros”, *Revue de métaphysique et de morale*, 79, Paris, 1974, pp. 223 - 252,
- PITAU, Franco, *Il volere umano nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*, Roma, Libr. edit. dell'università Gregoriana, 1972,
- RODRIGUES, Manuel de Jesus, *Sophia momentane: criação e liberdade na filosofia de Vladimir Jankélévitch*, Tese de mestrado em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996,
- SANTOS, Delfim, “Jankélévitch”, *Obras Completas (I. Da Filosofia)*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971, pp. 475 - 477,
- SANTUCCI, Giuseppina, *Jankélévitch – La musica tra charme e silenzio*, Urbino, Milella, 2001,
- SEQUEIRA COSTA, Carlos Couto, “Analítica: Topos Musical – Tópicos jankélévitchianos”, *Tópica Estética – Filosofia, Música, Pintura*, Lisboa, I.N.C.M., 2001, pp. 219 - 252.
- SIVAK, Jozef, “Vladimir Jankélévitch, cet incompris”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 110, Paris, 1985, pp. 577 - 581,
- SUARÈS, Guy, *Vladimir Jankélévitch*, Lyon, La Manufacture, 1986,
- TONON, Alessandra, *Tra istante e intervallo. Le oscillazioni di Jankélévitch*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014,

TREJOS, Susana, “El instante y la intuición en la filosofía de V. Jankélévitch”, *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 38, San José, 2000, pp. 89-95,

VACCARO, G. Battista, *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*, Ravenna, Longo, 1995,

VIZZARDELLI, Silvia, *Battere il Tempo – Estetica e Metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet, 2003,

ZACCHINI, Simone, *L'altra voce del Logos – Filosofia, Musica e Silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003.

3. ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA

A.A.V.V., *Manuel de Falla: Latinité et universalité - Actes du Colloque International*, Sorbonne, 18-21 novembre 1996, Presses Paris Sorbonne, 1999,

A.A.V.V., *Ritmos do imaginário*, org. Danielle Perin Rocha Pitta, Recife, UFPE, 2005,

A.A.V.V., *Jogos de Estética – Jogos de Guerra, 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Colibri, 2005,

A.A.V.V., *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (Theodore Gracyk & Andrew Kania ed.), London, NY, Routledge, 2011,

ANDERSEN, Maria Josefina, *Vianna da Motta interpretando os grandes músicos - Beethoven, Brahms, Liszt, R. Strauss, Smétana - Estudos de Estética Musical*, Lisboa, Edição da autora, 1937.

BACCA, Juan David García, *Filosofia de la Música*, Barcelona, Anthropos, 1990,

BEISTEGUI, Miguel, *Aesthetics after Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*, N.Y., Routledge, 2012,

BERTENSSON, Sergei, LEYDA, Jay, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, 1956,

BOUCOURECHLIEV, André, *A linguagem musical*, trad. António Maia, Lisboa, Edições 70, 2003,

CALLAVARO, Dani, *Synesthesia and the Arts*, North Carolina, McFarland, 2013,

CÂMARA, José Manuel Bettencourt, *A face do visível: a questão da arte moderna na obra de Merleau-Ponty*, Tese de Mestrado em Filosofia, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1985,

Idem, *Do espírito do pintor ao olhar filosófico, Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*, Lisboa, Salamandra, 1996,

Idem, *Expressão e contemporaneidade: o tema da arte moderna na obra de Merleau-Ponty*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000,

CUNHAL, Álvaro, *A arte, o artista e a sociedade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996,

DAHLHAUS, Carl, *Estética Musical*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2003,

DAVERIO, John, *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, 1997,

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Éditions Gallimard, 1992,

DIAS, Isabel Matos, "Vestígios do mundo. Literatura e Filosofia em Merleau-Ponty", *Philosophica* n. 10, Lisboa, 1997, pp. 29 - 44,

Idem, *Uma Ontologia do Sensível, A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999,

ELDER, Bruce, *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 2013,

EMBREE, Lester & SEPP, Hans Rainer, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, NY, Springer, 2010,

EYMAR, Carlos, "Figuras del espíritu en el cine de Tarkovsky", *Revista de Espiritualidad*, Madrid, Ed. Espiritualidad y Carmelitas Descalzos, 2011, pp. 243 - 263.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus – A invenção do gosto na era democrática*, trad. Miguel Pereira, Lisboa, Edições 70, 2012,

FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994,

Idem, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de València, 2004,

GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*, London, Phaidon, 2012,

HANSLICK, Eduard, *O Belo Musical*, trad. port. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2002,

HERZFELD, Friedrich, *Nós e a Música*, trad. Luiz Freitas Branco, Lisboa, Livros do Brasil, 1940,

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antigua*, Lisboa, INCM, 1983,

HÜBNER, Kurt, *Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München, Verlag C. H. Beck, 1994,

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997,

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, (trad. port. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, I.N.C.M., 1992),

LEVINSON, Jerrold, *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990,

LIMA DE FREITAS, José, *O Labirinto*, Lisboa, Editora Arcádia, 1975,

Idem, *As imaginações da imagem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1977,

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo da Música, Música do Tempo*, Lisboa, Gradiva, 2012,

MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920, p. 31, (on-line: <https://archive.org/stream/artetscolastique00mariuft#page/n7/mode/2up>)

MORÃO, Artur, "Música", *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 3, Lisboa - São Paulo, Editorial Verbo, 1991, pp. 1039 - 1055,

NEUHAUS, Heinrich, *The art of the piano playing*, London, Kahn & Averill, 1993,

NOUDELMANN, François, *The Philosopher's Touch: Sartre, Nietzsche, and Barthes at the Piano*, Columbia University Press, 2012,

PABLO, Luís de, *Histoire, Humanisme et Hymnologie – Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, Paris, Presses de l'Université de Sorbonne, 1997,

PARKINSON, Louis, KAUP, Monika ed., *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, USA, Duke University Press, 2010,

PERNIOLA, Mario, *A Estética do século XX*, Lisboa, Estampa, 1998,

PIANA, Giovanni, *Filosofia da música*, Milão, Guerini e Associati, 1991,

RODRIGUEZ, Antonio, WYSS, André, *Le chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009,

SADIE, Stanley, *The Groove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 1980,

SAGOT, Jacques, *El Gozo de la Música*, EUNED, 2009,

SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1997,

SEQUEIRA COSTA, Carlos Couto, *Theatrum-Mortis, Poiéticas Arquitectónicas*, Prefácio de José Augusto França, Lisboa, INCM, 1989,

Idem, *Blue & brown notebooks: Estética e Filosofia comparadas*, Lisboa, Fenda, 2000,

Idem, *Tópica Estética – Filosofia, Música, Pintura*, Lisboa, I.N.C.M., 2001,

Idem, “Rizôma musical”, *Caderno de Demónios – Os últimos anos de Nietzsche ou a Ilha dos mortos*, Lisboa, Fenda, 2002, pp. 181 - 204,

Idem, *Vedutismo*, Coimbra, Pé de Página Editores, 2005,

Idem, “Manifesto o antigo programa de filosofias comparadas”, *Jogos de Estética – Jogos de Guerra, 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Colibri, 2005, pp. 16 - 36.

SERRA, Carlo, “Penombre acustiche nella matemática exacta del ritmo. Riflessioni su *La dialectique de la durée* di Gaston Bachelard”, *Università degli Studi di Milano, Laboratorio di Filosofia della Musica*, 2004,

SIMMEL, Georg, *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*, trad. Allan Scott e H. Staubmann, N.Y., Routledge, 2005,

VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *Estes sons, esta linguagem*, Lisboa, Estampa, 1978,

Idem, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa, Relógio de Água, 1999.

4. TEMPORALIDADE, PERCEPÇÃO E FILOSOFIA DA INTUIÇÃO

A.A.V.V., *Thanatos classique – Cinq études sur la mort écrite*, ed. Maurice Delcroix, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982,

A.A.V.V., *Kierkegaard and Death*, ed. Patrick Sokes e Adam Buben, Indiana University Press, 2011,

AGACINSKI, Sylviane, *Le Passeur de temps: modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000,

Idem, *Figures du temps*, Paris, Editions Parenthèses, 2003,

STO. AGOSTINHO, *Las Confessiones*, Madrid, BAC, 1991,

ALVES, Pedro M.S., *Subjectividade e Tempo na Fenomenologia de Husserl*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003,

Idem, “Consciência da Imagem e Fantasia, *Ego* de observação e *ego* de devaneio”, *Phainomenon* n.º 16-17, Lisboa, pp. 157-176,

Idem, “Frases não-declarativas e comunicação nas *Investigações Lógicas* de Husserl. Notas para uma teoria dos actos comunicativos à luz de Husserl e de Austin”, *Phainomenon* n.º 16/17, Lisboa, CFUL, pp. 9 - 38,

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992,

BARBARAS, Renaud, *De l'Être du Phénomène, sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2001,

BECKERT, Cristina, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010,

Idem, “Ulisses e a odisseia da consciência ocidental”, *Pensar a Cultura Portuguesa, Homenagem a Francisco da Gama Caiiro*, Lisboa, Edições Colibri, 1993, pp. 25 - 37,

BELLO, Angela Ales, *Introdução à Fenomenologia*, trad. Jacinta Turolo Garcia e Miguel Mahfoud, São Paulo, Edusc, 2006,

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1946.

Idem, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1967,

Idem, *La pensée et le mouvant – Essais et conférences*, Paris, PUF, 1946,

Idem, *L'énergie spirituelle – Essais et conférences*, Paris, PUF, 1946,

BERKELEY, George, *Siris*, trad. franc. Piere Dubois, Paris, Vrin, 1971,

BERNET, Rudolf, “Phantasie et Fantasma chez Husserl et Freud”, *Phainomenon* n.º 16-17, pp. 143 – 156,

BIELEFELDT, Heiner, *Symbolic Representation in Kant's Practical Philosophy*, Cambridge University Press, 2003,

BRAZ TEIXEIRA, António, “A reflexão sobre a saudade na obra de Dalila Pereira da Costa”, *Dalila Pereira da Costa e as raízes matriciais da pátria (Actas do Colóquio)* Lisboa, Fundação Lusíada, 1998, pp. 47 - 52,

BRENTANO, Franz, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (trad. ing. *Psychology from an Empirical Standpoint* de Antos Rancurello, D.B. Terrel, Linda McAllister) London, Routledge, 1995,

Idem, *Deskriptive Psychologie* (trad. ing. *Descriptive Psychology* de Benito Müller) London, Taylor & Francis e-Library, 2002,

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003,

COIMBRA, Leonardo, *A filosofia de Henri Bergson*, Porto, Renascença Portuguesa, 1932,

CORNU, Michel, *Existence et Séparation*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1981,

CORREIA, Carlos João, *Da existência: Schelling e as lições de Erlangen*, Tese de mestrado em

- Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984,
Idem, Sentimento de Si e Identidade Pessoal, Lisboa, CFUL, 2012,
Idem, “Sobre o «Erro» de Descartes”, Descartes, Leibniz e a Modernidade. Actas do Colóquio, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 587-595,
- DAMÁSIO, António, *O Livro da Consciência – A construção do cérebro consciente*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010,
Idem, O Erro de Descartes – Emoção, razão e cérebro humano, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011,
Idem, O Sentimento de Si – Corpo, Emoção e Consciência, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013,
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Ed. Jules Delalain, 1864,
Ibidem, Meditationes de Prima Philosophia, Oeuvres, vol.VII,
- EINSTEIN, Alfred, *Relativity: The Special and the General Theory - A clear Explanation that Anyone can Understand*. New York, NY, Random House, 1961,
- EIRE, Carlos, *A Very Brief History of Eternity*, Princeton University Press, 2009,
- FERON, Etienne, *Phénoménologie de la mort – sur les traces de Levinas*, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1999,
- FINK, Hilary, *Bergson and Russian Modernism, 1990-1930*, Northwestern Univ. Press, 1999,
FRANCHETTI, Paulo, *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*, São Paulo, EDUSP, 2001,
- FREITAS, Manuel da Costa, *O Ser e os Seres. Itinerários Filosóficos*, volume II, Ed. Verbo, Lisboa, 2004,
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988,
- GUYAU, Jean-Marie, *La genèse de l'idée de temps*, Paris, L'Harmattan, 1998,
- HAWKING, Stephen, *The Nature of Space and Time*, Princeton University Press, 2010,
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme*, trad. franc., Paris, Aubier, 1964,
- HUSSERL, Edmund, *Cartesianische Meditationen*, I, § 3, *Husserliana*, t. I, Hague, M. Nijhoff, 1963, trad. franc. *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1966,
- JAMES, William, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan & Co., 1890,
(on-line: <http://archive.org/details/principlesofpsyc02jameuoft>),
- KANT, Immanuel, *Kritic der reinen Vernunft*, Berlim, Th. Khaur Nachts, Vollstaendige Ausgabe, 1970,
- LAPOUJADE, David, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Paris, Les éditions de minuit, 2010,
LAVELLE, Louis, *Du temps et de l'éternité: la dialectique de l'éternel présent*, Paris, Éditions Montaigne, 1945,
- LAWLOR, Leonard, “The end of phenomenology: Expressionism in Deleuze and Merleau-Ponty”, *Continental Philosophy Review* 31, Kluwer Academic Publishers, 1998, 15 - 34,
- LEIBNIZ, *Nouveaux Essais Sur l'Entendement Humain*, Paris, Flammarion, 1993,

- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini: Essai sur la extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974,
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964,
- LEWIS, Michael & STAEHLER, Tanja, *Phenomenology – an introduction*, London, Continuum International, 2010,
- LOHMAR, Dieter, *Phänomenologie der schwachen Phantasie*, Dordrecht, Springer, 2008,
- MAINE DE BIRAN, *De l'aperception immédiate*, Paris, Vrin, 1963,
- MARTINS, Diamantino, *Bergson: A intuição como método na Metafísica*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1946,
- MELCHIORRE, Virgilio, *Al di là dell'ultimo – Filosofie delle morte e filosofie delle vita*, Milano, Vita e Pensiero, 1998,
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1960,
Idem, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945,
Idem, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964,
Idem, “Le Langage Indirect et les Voix du Silence”, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960,
- MOSSÉ-BASTIDE, Rose-Marie, *Bergson et Plotin*, Paris, PUF, 1959,
- ONFRAY, Michel, *Les formes du temps – Théorie du sauternes*, Paris, Éditions Mollat, 2009,
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira, “Leonardo Coimbra e Henri Bergson: Semelhanças e Diferenças”, *Leonardo Coimbra – Filósofo do Real e do Ideal*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, 1985, pp. 145 -184,
- PIMENTEL, Manuel Cândido, “O Irracional Criacionista – Considerações de Epistemologia e Ontologia”, *Odisseias do Espírito – Estudos de filosofia luso-brasileira*, Lisboa, I.N.C.M., 1996, pp. 137 - 144,
- SCHELER, Max, *Wesen und formen der sympathie*, (*Esencia y formas de la simpatia*, trad. José Gaos, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942,
- SLETTENE, Randall, “New ways of seeing the Old: Cubism and Husserlian Phenomenology”, *The European Legacy*, vol. 2., NJ, International Society for the Study of European Ideas Edition, pp. 104 - 109,
- SMITH, David Woodruff, *Husserl*, Routledge, 2013,
- SUBERCHICOT, Alain, *Dynamique du temps*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1996,
- TEIXEIRA, Maria Teresa, “Percepção e Linguagem: A invulgar perspectiva de Whitehead”, *Revista Philosophica* n.º 28, Lisboa, CFUL, 2006, pp. 189 - 204,
- TONER, Philip, *Heidegger, Metaphysics and the Univocity of Being*, London, Continuum, 2010,
- UMBELINO, Luís António, “Apercepção e Representação em Maine de Biran”, *Revista Filosófica de Coimbra* n.º 37, 2010, pp. 67 - 84,
- WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus* e *Philosophische Untersuchungen*, Band I,

Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

5. IMPRESSIONISMO e SIMBOLISMO (Poesia, Pintura e Música)

A.A.V.V., *Claude Debussy*, Paris, Librairie Hachette, 1972,

A.A.V.V., *The Exotic in Western Music*, Jonathan Bellman Ed., UPNE, 1998,

A.A.V.V., *Voicing the ineffable: musical representations of religious experience*, ed. Siglind Bruhn, Pendragon Press, 2002,

A.A.V.V., *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, University of Toronto Press, 2007,

AL-TAEE, *Representations of the Orient in Western Music – Violence and Sensuality*, Routledge, 2017,

ADAMENKO, Viktoria, *Neo-mythologism in music: from Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, Pendragon Press, 2006,

AGUETTANT, Louis, *Victor Hugo: poète de la nature*, Paris, L'Harmattan, 2000,

AUSTERN, Linda, NARODITSKAYA, Inna, *Music of the sirens*, U.S.A., Indiana University, 2006,

BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938,

Idem, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942,

Idem, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943,

Idem, *La terre et la rêverie du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948,

Idem, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960,

Idem, *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F., 1970,

BADE, Patrick, *The Masterworks: Renoir*, London, Bracken Books, 1999,

BARASCH, Moshe, *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire. Vol. 1*, New York University Press, 1990,

Idem, *Theories of Art, From Impressionism to Kandinsky*, Routledge, 2013,

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise Éditeurs, 1861;

Les fleurs du mal, edição bilingue, Lisboa, Assírio e Alvim, 1992,

Idem, IV. Petits poèmes en prose, *Les Paradis artificiels*, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869,

Idem, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885,

BELLOW, Juliet, *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-garde*, Routledge, 2017,

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979,

Idem, *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Verso, 1983.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, Paris, Mercure de France, 1920,

BRASEY, Édouard, *Sirènes et ondines*, Paris, Editions Pygmalion/Gérard Watelet, 1999 (trad. port. Elsa de Carvalho, Lisboa, Edição Europa-América, 1999),

- BRODSKAIA, Nathalia, KALITINA, Nina, *Claude Monet, Volume 2*, Parkstone International, 2015,
- BRUHN, Siglind, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, N.Y., Pendragon Press, 1997,
- BRITTON, Ronald, *Sex, Death and the super-ego: experiences in psychoanalysis*, UK, Karnac Books, 2003,
- CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001,
- CAMÕES, Luíz Vaz, *Os Lusíadas*, Porto Editora, 2017,
- CAVALCANTI, Raissa, *Mitos Da Água – As imagens da alma no seu caminho evolutivo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1997,
- CHANTAL, Suzanne, *A Caravela e os Corvos*, trad. Maria Eduarda Andrade, Lisboa, Portugália Editora, 1.^a edição, 1908,
- CLARK, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*, Knop Doubleday Publishing Group, 2017,
- CORTOT, Alfred Cortot, *La musique française de piano, Les 'six' et le piano*, Paris, P.U.F., 1948
- COSTA, Dalila Pereira da, *Da Serpente à Imaculada*, Porto, Lello & Irmão, 1984,
- CUMMINS, Linda, *Debussy and the Fragment*, Amsterdam – New York, Ed. Rodopi, 2006,
- DEBUSSY, Claude, *Correspondance*, Paris, Hermann, 1993,
Idem, Monsieur Croche et autres écrits, Paris, Gallimard, 1971,
- DÓRIA, Miguel de França, *O Culto da Água e a Água do Culto – Ensaio sobre a Água e Religião da Pré-História à Actualidade*, Lisboa, EPAL, 1998,
- DOWNES, Stephen, *The Muse as Eros - Music, erotic fantasy and male creativity in the Romantic and Modern imagination*, New York, Routledge, 2017,
- DUNOYER, Cecilia, *Marguerite Long: A Life in French Music, 1874-1966*, Indiana University Press, 1993,
- DURET, Théodore, *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier et C. Éditeurs, 2015,
Idem, Histoire des peintres impressionnistes: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, Collection XIX, 2016,
- ELLESTRÖM, Lars, *Divine Madness – On Interpreting Literature, Music, and Visual Arts Ironically*, Bucknell University Press, 2002,
- ELIADE, Mircea, “As águas e o simbolismo aquático”, *Tratado da História das Religiões*, trad. port. Fernando Tomaz e Natália Nunes, Lisboa, Edições Asa., 1994, pp. 243 - 276,
- ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1974,
- FLEURY, Michel, *L'impressionisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996,

- GAUTIER, Jean-François, *Claude Debussy, la musique et le mouvement*, Paris, Actes Sud, 1997,
- GEDEÃO, António, *Movimento Perpétuo*, Coimbra, Atlântida, 1956,
- GENGEMBRE Gérard, LECLERC Yvan, NAUGRETTE Florence, *Impressionnisme et littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012,
- GILLESPIE, John, *Five Centuries of Keyboard Music*, California, Dover Publications, 1972,
- GOSS, Madeleine, *Bolero – The Life of Maurice Ravel*, Read Books, 2013,
- GRAMONT, Claudine, *Le Grand Atelier du Midi*, Paris, Adagp, 2013,
- GRIMME, Karin, *Impressionisme*, Köln, Taschen, 2007, p. 12,
- GUT, Serge, “Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel: de l’obsession à l’annihilation incantatoire”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n° 21, Junho de 1990, pp. 29 - 46,
- HEINRICH, Christophe, *Monet*, Köln, Taschen, 2006,
- HOKENSON, Jan Walsh, *Japan, France, and East-West Aesthetics : French Literature, 1867-2000*, Fairleigh Dickinson University Press, 2004,
- HOWAT, Roy, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, 2009,
- JAROCINSKY, Stefan, *Debussy – impressionisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970,
- JENSEN, Eric Frederick, *Debussy*, New York, Oxford University Press, 2014,
- JOHNSON, Graham, *Gabriel Fauré: The songs and their poets*, London, Ashgate Publishing, 2009,
- JUNG, C.G., *Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste, Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, trad. Dora Silva e Maria Appy, Petrópolis, Editora Vozes, 2002,
- KAMINSKY, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, N.Y., University Rochester, 2011,
- KUBISSA, Teresa Posada, *Rubens, Brueghel e Lorrain – A paisagem nórdica do Museu do Prado* (catálogo da exposição no Museu de Arte Antiga), Lisboa, MNAA - INCM, 2013,
- KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, trad. inglesa Michael Henry Heim, N.Y., Perennial Classics, 1999,
- LECLERC, Yvan, NAUGRETTE, Florence, GENGEMBRE, Gérard, *Impressionnisme et littérature*, Université Roen, Havre, 2012.
- LEIKIN, Anatole, *The Performing Style of Alexander Scriabin*, California, Ashgate, 2011,
- LEVINE, Steven Z., *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of Self*, University of Chicago Press, 1994,
- LIMA DE FREITAS, José, “A Barca e o Espírito Santo”, *Lima de Freitas, um caminho secreto*,

Lisboa, Hugin Editores, 2005, pp. 33 - 34,

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy, his life and mind* (vol. 1), Cambridge University Press Archive, 1978,

LOSSEFF, Nicky, *Silence, music, silent music*, U.K., Ashgate Publishing, 2007,

MAES, Francis, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, 2002,

MAUCLAIR, Camille, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904,

Ibid, *Essais sur l'émotion musicale, I – La religion de la musique*, Paris, Librairie Fishbacher, 1909,

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Paris, Labor/Nathan, 1983,

MAWER, Deborah, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, New York, Routledge, 2016,

MCAULIFFE, Mary, *Dawn of the Belle Epoque*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2011,

MEISTER, Barbara, *Nineteenth-century French Song*, Indiana University Press, 1998,

MELNICK, Daniel, *Fullness of Dissonance: Modern Fiction and the Aesthetics of Music*, Fairleigh Dickinson University Press, 1994,

MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964,

Idem, "Le doute de Cézanne", *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, 1996,

MICHEL, Pierre, *Les combats de Octave Mirbeau*, Presses Univ. Franche-Comté, 1993,

MILLER, Judith, *Art Nouveau*, London, Dorling Kindersley Ltd, 2007,

NICHOLLS, Angus, LIEBSCHER, Martin, *Thinking the Unconscious: Nineteenth-Century German Thought*, Cambridge University Press, 2010,

NECTOUX, Jean-Michel, *Fauré, les voix du clair-obscur* (trad. italiana: *le voci del chiaroscuro*), Torino, EDT, 2004,

Idem, "Musique, symbolisme et Art Nouveau: Notes pour une esthétique de la musique française de fin-de-siècle", *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Jürg Stenzl ed., Zurich, Atlantis, 1980, pp. 13-30,

NOBRE, António, Só, Porto, Livraria Civilização, 1983,

NONKEN, Marilyn, *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, Cambridge University Press, 2014,

O'CONNEL, Jeremy Day, *Pentatonicism from the Eighteen Century to Debussy*, NY, University Rochester Press, 2007,

ORENSTEIN, Arbie, *Ravel, Man and Musician*, Courier Corporation, 1975,

Idem, *A Ravel reader: Correspondence, Articles, Interviews* (Seleção de textos compilados por Arbie Orenstein), New York, Courier Corporation, 1990,

- PACH, Walter, *Renoir*, London, Thames and Hudson, 1999,
- PANOFSKY, Erwin, *Die Buchse der Pandora* (trad. ing. *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Pantheon Books, 1956),
Idem, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (trad. franc. Paris, Gallimard, 1989),
- PESSOA, Fernando (Bernardo Soares), *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012,
Idem, (Alberto Caeiro) *III Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Edições Ática, 1997,
Idem, (Álvaro de Campos) *Livro de Versos*, Lisboa, Estampa, 1993,
Idem, *Mensagem*, Aveiro, Estante Editora, 2010,
Idem, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1995,
Idem, *A procura da verdade oculta – Textos filosóficos e esotéricos*, Lisboa, Ática, 1968,
Idem, *O Marinheiro, Drama estático em um quadro, Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática, 1952,
Idem, “Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio”, (Introdução e organização de Yvette K. Centeno), Lisboa, Presença, 1985,
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* (I *Du côté de chez Swan*; II *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; III *Le Côté de Guermantes*; IV *Sodome et Gomorrhe I et II*; V *La Prisonnière*; VI *Albertine disparue*; VII *Le Temps retrouvé*), Paris, Gallimard, 1999,
- QUADROS, António, *Portugal, Razão e Mistério*, Volume II, Lisboa, Guimarães Editores, 1987,
- RESTAGNO, Enzo, *Ravel e l'anima delle cose*, Il Saggiatore, 2009,
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai, *Principles of Orchestration*, Courier Corporation, 2013,
- RIBEIRO, Paula Gomes, *Le drame lyrique au début du XX e siècle*, Paris, L' Harmattan, 2002,
- RICHARDS, Marvin, *Without Rhyme or Reason: Gaspard de la nuit and the Dialectic of the Prose Poem*, Bucnell University Press, 1998,
- ROLAND-MANUEL, Alexis, *Ravel*, Paris, Memoire du livre, 2001,
- RONSARD, Pierre de, XI, *Oeuvres de Ronsard*, Paris, Editions La Bibliothèque Digitale, 2013,
- SÁ-CARNEIRO, Mário , *Poemas Completos*, Edição Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, 2001,
- SÉBILLOT, Paul, *Les eaux douces*, Paris, L' Ancre de Marine, 1997,
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, London, Horace Furness Ed., Classic Books Company, 2001,
- SUGANO, Marian Zwerling, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University, 1992,
- TARUSKIN, Richard, *On Russian Music*, University of California Press, 2008,
Idem, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, 2000,
- TELMO, António, “Teixeira de Pascoaes, O poeta da natureza”, *História Secreta de Portugal*, Lisboa, Vega, 1997, pp. 127 - 129,

- TOMÁS, Lia, *O poema do fogo – Mito e música em Scriabin*, São Paulo, Annablume, 1993,
- TOOP, David, *Sinister resonance: The mediumship of the listener*, Continuum International U.K., Publishing Group, 2010,
- TOSCANO, Manuela, “*Movement in space: Listening to the Music of the Winds and Arabesques*”, *International Debussy Symposium: Debussy Text and Idea*, (org. Richard Langham Smith, Helen Abbott, London, IMR, Gresham College, Royal College of Music, Open University). Conferência realizada a 12 e 13 de Abril, 2012, Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=Ae0etSPhKBc>
- VALLÉRY-RADOT, Pasteur, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, Paris, Flammarion, 1957,
- VERLAINE, Paul, *Œuvres complètes - Tome I*, Paris, Vanier, 1902 (3^e éd),
Idem, Poèmes Saturniens, One Hundred and One Poems by Paul Verlaine, University of Chicago Press, 2008,
- VERZOSA, Noel Orillo, *The Absolute Limits: Debussy, Satie and the Culture of French Modernism*, California, ProQuest,
- WENK, Arthur B., *Debussy and the poets*, University of California Press, 1976,
- ZANK, Stephen, *Maurice Ravel: A Guide to Research*, New York, London, Routledge, 2005,

6. VITALISMO E FILOSOFIAS DA VIDA E DA PAISAGEM

- A.A.V.V., *A Árvore*, Lisboa, Edição Rosa Ramos e Nuno Calvet, 1996,
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996,
- CARVALHO, Tiago Mesquita, “O jardim japonês na estética da natureza contemporânea”, *A Filosofia e o Jardim, Revista Philosophica n.º 32*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, pp. 77 - 91,
- GUSDORF, Georges, *Le savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985,
- IÑIGO, Emilio Lladó, *El concepto de “poesis” en la filosofía griega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Luis Vives” de Filosofía, 1961,
- JUNG, Werner, *Georg Simmel – zur Einführung*, Hamburg, Junius Verl, 1990,
- LÉGER, François, *Le pensée de Georg Simmel*, Paris, Kime, 1989,
- LUÍS, Joana Macedo, “Vida, Arte e Natureza – Jankélévitch, leitor de Simmel”, *Revista Philosophica n.º 32 “A Filosofia e o Jardim”*, Lisboa, Edições Colibri, 2008,
- MONTMOLLIN, Isabelle de, “IV. Sources Vitalistes - 2. Simmel”, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, P.U.F., 2000, pp. 75 - 78,
- ROBERTO, Paulo Frazão, “A harmoniosa pregnância vital da paisagem natural em Georg Simmel”, *Revista Philosophica n.º 29*, pp. 63 - 85,
- ROGER, A., *Court Traité du Paysage*, Paris, Gallimard, 1997,

SERRÃO, Adriana Veríssimo, *Sentimento da natureza e imagem do homem: Kant - Feuerbach - Simmel: sumário da lição de síntese*, Provas de habilitação ao título de professor agregado do 6º Grupo de Filosofia (Lição de síntese) 2007,
Idem, “Filosofia e Paisagem. Aproximações a uma categoria estética”, *Philosophica* n.º 23, Lisboa, CFUL., 2004, pp. 87 - 102,

SILVA, Carlos, “Vida”, *Logos*, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, Lisboa - São Paulo, Editorial Verbo, 1992, pp. 486 - 512,

SIMMEL, Georg, *Lebensanschauung*, München, Duncker & Humblot, 1918; *Intuición de la vida, Cuatro capítulos de metafísica*, trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Editorial Nova, 1950,
Idem, *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988,

VIZZARDELLI, Silvia, “I. Intuizione e gloria delle forme, 1. Posizione del problema”, *Battere il tempo - Estetica e metafísica in Vladimir Jankélévitch*, Roma, Quodlibet, 2003, pp. 28 - 31,

ZACCHINI, Simone, “1. Filosofia della vita e relativismo”, “2. L’estetica vitalista in Simmel e Schumann”, “3. *Instante, Effettività, Ipseità*: tra Schelling e Kierkegaard”, *L’altra voce del Logos - Filosofia, musica e silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino, Trauben, 2003, pp. 29 - 50.

7. FILOSOFIA E PENSAMENTO RUSSO

A.A.V.V., *Pequena Filocalia, “A oração dos pobres”, O livro clássico da Igreja Oriental*, trad. Nadyr de Salles Penteado, São Paulo, Editora Paulos, 1985,

A.A.V.V., *Ditos e Feitos dos Padres do Deserto*, trad. Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003,

A.A.V.V., *Mandrágora, O Almanaque Pagão 2009*, Gilberto Lascariz (coord.), Sintra, Zéfiro, 2008,

Anónimo, *Relatos de um peregrino russo ao seu pai espiritual*, trad. do russo Maria Teresa Ferreira, Prior Velho, Paulinas Editora, 2007,

BAGROVA, V.V., «Гностические мотивы в философии Николая Кузанского», trad. ing. “Gnostic motives in the philosophy of Nikolaus Cusanus”, St. Petersburg, (<http://www.sovmu.spbu.ru/main/sno/cent-med-cult/2006/09.pdf>),

BERDIAEFF, Nicolai, *Cinco Meditações sobre a Existência*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961, p. 181,

BOSCO, Nynfa, *Vladimir Solov’ev – Cristianesimo e modernità*, Padova, Messagero di Sant’Antonio Editrice, 2005,

BROEK, R. van den, WOUTER J. Hanegraaff, *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, New York, SUNY Press, 1998,

BUNGE, Gabriel, *The Rublev Trinity: the icon of the Trinity by the monk-painter Andrei Rublev*, St. Vladimir’s Seminary Press, 2007,
CHESTOV, Léon, *Afimy i Ierusalim*, trad. francesa *Athènes et Jérusalem*, Paris, Flammarion,

1967,

CHOSTAKOWSKY, Paulo, *História da Literatura Russa*, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948,

COIMBRA, Leonardo, *A Rússia de hoje e o homem de sempre*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1962,

DOSTOIEVSKY, Fedor, *Os Irmãos Karamazov*, Trad. António Pescada, Lisboa, Relógio d'água, 2010,

ELIADE, Mircea, "Les hesichastes", *Patañjali et le Yoga*, Paris, Seuil, 1962,
Idem, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Éditions Payot, Paris, 1983,

EVAGRIO, *Le traité pratique*, Prol., SC 171, 1971,

EVDOKIMOV, Paul, *L'amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973,

FINK, Hilary, *Bergson and Russian Modernism – 1990-1930*, Northwestern Univ. Press, 1999,

GUÉVELLOU, François, *Lexique Français-Russe de philosophie*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009,

GOERDT, Wilhelm, *Russische Philosophie*, Freiburg/München, Verlag, 1984, vol. I. e II,

GRANDI, Giovanni, *L'idea di persona nel pensiero orientale*, Rubbettino Editore, 2003,

HAUSHERR, Irénée, *La méthode d'oraison hésychaste*, vol. IX, 2, Roma, Orientalia Christiana, 1927,

HILTON, Alison, *Russian Folk Art*, Indiana University Press, 1995,

HORUZHYY, Sergey (publicações on-line: <http://synergia-isa.ru/english/lib/lib.htm>)
Idem, "The Idea of Energy in the Moscow School of Christian Neoplatonism";
Idem, "Hesychast Formation of Theology and its Modern Prospects";
Idem, "The Constitution of the Personality and Identity in a perspective based on practices of the Self, Old and New";
Idem, "Transformations of the Slavophile Idea in the Twentieth Century";
Idem, "Vladimir Solov'ev's Legacy after a Hundred Years", Moscow, *Russian Studies in Philosophy*, vol. 46, no.1 (Summer 2007),
Idem, "Synergia as a Universal Paradigm: Its meaning(s), Discursive Links and Heuristic Resources";

LAROCHE, Michel, *La voie du silence dans la tradition des pères du désert*, Paris, Albin Michel, 2010,

LE GUILLOU, Marie-Joseph, *L'esprit de la orthodoxie greque et russe*, Paris, Éditions Parole et Silence, 2006,

LOSSKY, Nicolai, *Des conditions de la morale absolue: fondements de l'éthique*, trad. Samuel Jankélévitch, Neuchatel, La Baconnière, 1948,

LOSSKY, Vladimir, *Théologie Négative et Connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1973,
Idem, *Théologie mystique de l'église d'orient*, Aubier, Montaigne, 1944,

- MEYENDORF, Jean, *L'Église orthodoxe hier et aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1960,
- MOURAVIEFF, Boris, *Gnosis – Study and commentaries on the esoteric tradition of eastern orthodoxy*, U.K., Praxis Institute Press, 1993,
- NIVAT, Georges, “La mort chez Tolstoï : illusion ou bien ‘dernier ennemi’ ”, *Russie-Europe: la fin du schisme: études littéraires et politiques*, Lausanne, L’âge d’homme, 1993, pp. 128 - 138.
- OUSPENSKY, P.D., *Fragmentos de um ensinamento desconhecido – em busca do milagroso*, trad. Eleonora Carvalho, São Paulo, Editora Pensamento, 1998,
- PESMEN, Dale, *Russia and soul: an exploration*, Cornell University Press, 2000.
- ROERICH, Nicholas, *Shambala, Em busca da Nova Era*, trad. Terezinha dos Santos, Rio de Janeiro, Nova Era Ed., 1996,
- SALIS AMARAL, Miguel de, *Dos visiones ortodoxas de la Iglesia: Bulgakov y Florovsky*, Pamplona, Facultad de Teología, Universidad de Navarra, 2003,
- SERAFIM DE SAROV, *O Diálogo com Motovilov*, Lisboa, Paulinas, 2004,
- SOLOVIEV, Vladimir, *A Verdade do Amor*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985,
Idem, Sulla bellezza nella natura, nell'arte, nell'uomo, trad. Adriano Dell'Asta, Milano, Edilibri, 2006,
- SPIDLÍK, Tomás, *I grandi mistici russi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1977,
Idem, Tomas, L'idea russa, un'altra visione dell'uomo, Roma, Lipa Edizione, 1995,
- STÖCKL, Kristina, “A New Anthropology: Sergej S. Khoruzij’s search for an alternative to the Cartesian Subject Oc’erki sinergijnoj antropologii”, Springer Science+Business Media B.V. 2007,
- TOLSTOÏ, *Anna Karenina*, Trad. Mário Delgado, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980,
Idem, A morte de Ivan Ilich, Trad. Adolfo Casais Monteiro, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições, 2008,
- VIZZARDELLI, Silvia, “2. Tra Russia, Francia e Germania”; “La sete dell’immediato in alcune figure del misticismo russo”, *Battere il tempo – Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévich*, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 112 - 116; pp. 117 - 128,
- VOLKOV, Solomon, *St.Petersburg: A cultural history*, N.Y., Simon & Schuster, 1997,
- ZENKOVSKY, Basile, *Histoire de la philosophie russe*, trad. C. Andronikof, 2 vol., Paris, Gallimard, 1992.

8. FILOSOFIA DA RELIGIÃO, CRISTIANISMO E JUDAÍSMO

- A.A.V.V., *A Questão de Deus, Ensaios Filosóficos*, coord. Maria Leonor Xavier, Lisboa, Zéfiro, 2010,
- A.A.V.V., “Cartografias do Silêncio”, *Didaskalia*, Lisboa, Faculdade de Teologia ed., Fascículo 1, vol. XXXIX, 2009,
- AFONSO, Filipa, *Figuras da luz: uma leitura da estética metafísica de São Boaventura*, Tese

- de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011,
- AUCLAIR, Marcelle, *La grâce de Dieu*, Paris, Seuil, 1973,
- BARUZI, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, PUF, 1931,
- BELLO, Angela Ales, “Capítulo 4. Edith Stein: os laços intersubjectivos da empatia à solidariedade” e “Capítulo 5. Edith Stein: a mística como *scientia crucis*”, trad. Antonio Antagonese, São Paulo, EDUSC, 2000, pp. 159 - 172; pp. 235 - 241.
- BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale e de la religion*, Paris, P.U.F., 1946,
- BLANC, Mafalda de Faria, “A construção da visão em Nicolau de Cusa”, *Philosophica n.º14*, Lisboa, 1999, ULCF, pp. 31 - 50,
- BREMOND, Henri, *Prière et poésie – Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2006,
- BUBER, Martin, *Ich und Du*, trad. franc. *Je et Tu*, préface Gaston Bachelard, Paris, Montaigne, 1938,
- BUXBAUM, Yitzak, *Jewish Tales of Mystic Joy*, New York, John Wiley and Sons, 2002,
- CAMON, José, *Arte y Pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972,
- CERTEAU, Michel de, *La fable mystique, XVI - XVII siècle*, Paris, Gallimard, 1982,
- COLLETE, Henri, *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Paris, Félix Alcan, 1913, (on-line: <http://www.archive.org/stream/lemysticismemusi00coll#page/n7/mode/2up>)
- CORREIA, Carlos João, *A Religião e o Sentido da Vida – Paradigmas Culturais*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011,
Idem, “A Religião e a Experiência do divino”, *Philosophica n.º 17/18*, Lisboa, CFUL., 2001, pp. 49 - 60,
- COSTA FREITAS, Manuel da, “Da Comunicação humana à Revelação divina”, *Da Fé na comunicação à Comunicação na fé* (José Silva Rosa & J. Paulo Serra Orgs.) Covilhã, Edição da Universidade da Beira Interior, 2005, pp. 101 - 119,
Idem, “Mística”, *Logos*, Encilopédia Luso-Brasileira de Filosofia, Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo, 1991, pp. 893-899,
Idem, “O conhecimento filosófico de Deus segundo J. Duns Escoto”, *Didaskalia*, Lisboa, Faculdade de Teologia ed., 1982, pp. 243 - 297,
- CLÉMENT, Catherine, *La syncope, Philosophie du ravisement*, Paris, Bernard Grasset, 1990,
- EBRATH, Judit, “El alfabeto hebreo y la Cábala”, *La Cábala*, Barcelona, Fapa Ediciones, 1999, pp. 39 - 43,
- FÉNELON, François, *Écrits spirituelles*, Lausanne, Guide de livre, 1951,
- HAZAN, Glória, “A Dimensão do Inefável”, *Filosofia do Judaísmo em Abraham Joshua Heschel*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2008, pp. 97 - 101,
- HUXLEY, Aldous, *The perennial philosophy*, London, Chatto & Windus, 1947,

- S. JUAN DE LA CRUZ, *San Juan de la Cruz – El Cântico Espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962,
Idem, Vida y Obras de San Juan de la Cruz, B.A.C., Madrid, 1950,
- LANZA DEL VASTO, *Principes et préceptes d'un retour à l'évidence*, Paris, Denoël-Gonthier, 1943,
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islan*, Madrid, Libros Hipérion, 1990,
- LOUTH, Andrew, *Christian mystical tradition – From Plato to Denys*, Oxford, Clarendon Press, 1983,
- LUBICZ, Schwaller de, *Propos su Esotérisme et Symbole (Esoterismo y Simbolismo - La inteligencia del Corazón*, trad. Pilar Fenés, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1992),
- NAERT, Émilienne, *Leibniz et la querelle du pur amour*, Paris, Vrin, 1959,
- MACEDO, António de, “Eu e o Pai somos Um, O eterno feminino na nova religiosidade”, *O neoprofetismo e a nova gnose*, Lisboa, Ed. Hugin, 2003, pp. 81- 107,
- MALEBRANCHE, Nicolas, *Traité de la nature et de la grâce*, Paris, Vrin, 1958,
Idem, Entretiens sur la métaphysique, Ulan Press, 2012,
- MARION, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Paris, Fayard, 1982,
- MARSOLA, Maurício Pagotto, “Mística e Negatividade: sobre Bergson e São João da Cruz, *Síntese –Revista de Filosofia*, v. 27 n.º 87 , Belo Horizonte, 2000, pp. 87 - 96,
- MERTON, Thomas, *New seeds of contemplation*, USA, New Directions Publishing, 2007,
- MISRAHI, Robert, “Ontologie de la relation”, *Martin Buber – Philosophe de la relation*, Paris, Seghers, 1968, pp. 123 - 156,
- NEEDLEMAN, Jacob, *Lost Christianity*, California, Tarcher, 2003,
- NICOLAU DE CUSA, *Visão de Deus*, trad. port. João Maria André, Lisboa, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998,
Idem, A douda ignorância, trad. port. João Maria André, Lisboa, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2003,
- PASCAL, Blaise, *Le mémorial*, Paris, Payot, 1942,
- RATZINGER, Joseph, *Einführung in den Geist der Liturgie (El espíritu de la liturgia: una introducción*, trad. española Raquel Canas, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2007),
- RIADO, Benjamin, *Le Je-ne-sais-quoi: Aux sources d'une théorie esthétique au XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012,
- ROBINSON, Agnes, *The french ideal: Pascal, Fénelon and other essays*, London, Chapman and Hall, 1911,
- RODRÍGUEZ, Javier Álvarez, *Mística y Depresión: San Juan de la Cruz*, Trotta, Editorial S.A., 1997,
- ROSENBERG, Roy, *The concise guide to Judaism - History, Prattice, Faith (Guia conciso do Judaísmo - História, Prática e Fé*, trad. Maria Fernandes, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1992),

SANSON, Henri, *Saint Jean de la Croix entre Bossuet et Fénelon: Contribution à l'étude de la querelle du pur amour*, Paris, P.U.F., 1953,

SALVADOR, Federico Ruiz, *Introducción a San Juan de la Cruz, El escritor, los escritos, el sistema*, Madrid, B.A.C., 1968,

SÈVE, Bernard, *La question philosophique de Dieu*, Paris, PUF, 2010,

SHOLEM, Gersham, *The Messianic Idea in Judaism and other Essays on Jewish Spirituality*, New York, Schocken Books, 1971,

SILVA, Carlos, “Uma definição espiritual do Tempo como “*eternidade começada e sempre em progresso*” - ou o ensinamento do Céu na Terra segundo Elisabeth de la Trinité”, *Didaskalia* XXXVII, vol. I, Lisboa, pp. 197- 245,

Idem, “Esconde-te, Ó Amado!”, *Revista de Espiritualidade* n.º 60, Marco de Canaveses, Edições Carmelo, 2007, pp. 243 - 316.

Idem, “*Aposiópesis*. O silêncio na linguagem dos místicos”, *Didaskalia*, Lisboa, Faculdade de Teologia ed., Fascículo 2, vol. XLI, 2011, pp. 99 - 184,

TEILHARD DE CHARDIN, *Hymne de L'Univers*, Paris, Seuil, 1961,

TELMO, António, “Regresso ao Paraíso”, *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 146 - 147,

SANTA TERESA DE JESUS, *Obras Completas* (trad. Vasco Dias Ribeiro), Paço de Arcos, Edições Carmelo, 2000,

TRESMONTANT, Claude, *Essai sur la pensée hébraïque*, Paris, Cerf, 1962,

UNDERHILL, Evelyn, *Mysticism - A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, London, Methuen / University Paperbacks, 1960, p. 239.

VAZ, Armindo dos Santos, “Força hermenêutica do êxodo de Israel”, *Itinerarium* n.º 197/198, *Homenagem a Manuel Barbosa da Costa Freitas*, Lisboa, Editorial Franciscana, 2010, pp. 225 - 233

ZILLES, Urbano, *Pierre Teilhard de Chardin: ciência e fé*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001,

9. FILOSOFIA ANTIGA E PENSAMENTO ORIENTAL

ARISTÓTELES, *La Métaphysique* (trad. J. Tricot), Paris, Vrin, 1940,

AUBENQUE, Pierre, *Études sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, 1991,

Idem, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 1962,

BORGES, Paulo, *O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu – Estudos e ensaios pessoais*, Lisboa, Editorial Verbo, 2011, p. 80,

Idem, “Vacuidade e Deus”, *A Questão de Deus - Ensaios Filosóficos*, Coord. Maria Leonor Xavier, Lisboa, Zéfiro, pp. 323 - 356,

Idem, “O desejo e a experiência do Uno em Plotino”, *Philosophica* n.º 26, Lisboa, CFUL., 2005, pp. 175 - 214,

BRÉHIER, Émile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Librairie Alphonse

Picard & Fils, 1907,

BROCHARD, Victor, *Estudios sobre Sócrates y Platón*, trad. de León Ostrov, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001,

ELSTER, Jon, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, 2000,

GRANET, Marcel, *Le pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1950,

HADOT, Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Études Augustiniennes, 1973,
Idem, Exercices spirituels et philosophie antique, Paris, Albin Michel, 2002,

HOWAT, Roy Howat, *Recovering the Orient - Artists, Scholars, Appropriations. Studies in Anthropology and History* (Andrew Gerstle e Anthony Milner ed.), Chur, Switzerland, Harwood Academic Publishers, 1994,

HOPKINS, Jeffrey, *Meditation on Emptiness*, London, Wisdom Publications, 1983,

JUNG, C.G., *Prefácio, I Ching - The book of changes*, trad. Richard Wilhelm, Cary F. Baynes, Great-Britain, Taylor & Francis, 1983,

LAI, Karyn, *Introdução à Filosofia Chinesa: Confucionismo, Moismo, Daoismo e Lagalismo*, trad. Saulo Alencastre, Brasil, Madras editora, 2009,

MESQUITA, António Pedro, “Hipóteses de existência em Aristóteles?”, *Revista Philosophica* n.º 30, Lisboa, CFUL, 2007, pp. 141 - 182,
Idem, “Platão e Aristóteles. Duas teses sobre a Substância e as Categorias”, *Revista Philosophica* n.º 7, Lisboa, CFUL, 1996, pp. 85 - 104,

MOSSÉ-BASTIDE, Rose-Marie, *Bergson et Plotin*, Paris, PUF, 1959,

PIGEOT, Jacqueline, *Michiyuki-Bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982,

PLATÃO, *Fedre, Simposium, Republica, Phedon*, edição bilingue grego/francês, Paris, Les Belles-Lettres, 1970,

PLOTINO, *Enneades*, edição bilingue grego/francês, trad. Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1956,

REVOL, Patrick, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2007,

SHÛICHI, Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2010,

SILVA, Carlos H. do C., “Plotino”, *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 4, 1992, Lisboa - São Paulo, Editorial Verbo, 1992, pp. 271 - 306,

TANIZAKI, Jun'ichirô, *O elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008,

10. PARTITURAS

ALBÉNIZ, Isaac, *Iberia* (Cadernos 1, 2,3,4), Paris, Edition Mutuelle, 1906-08. Reimpressão em Madrid, Unión Musical Española, c. 1915.

BRAHMS, Johannes, *6 Klavierstücke, Op. 118*, Berlim, N. Simrock, 1893.

DEBUSSY, Claude,

Estampes, Paris, Durand & Fils, 1903.

Suite Bergamasque, Paris, E. Fromont, 1905.

Images, 1^{ère} série, Paris, A. Durand, 1905.

Images, 2^{ème} série, Paris, Durand & Fils, 1908.

Préludes, Livre 1, Paris, Durand & Cie., 1910.

FAURÉ, Gabriel,

2 Chansons, Op. 46, Paris. J. Hamelle, 1888.

Nocturnes, Paris, J. Hamelle, 1894.

La chanson d'Ève, Op. 95, Paris, Heugel, 1910.

Masques et bergamasques, Suite, Op. 112, Paris, Durand & Cie., 1919.

Mirages, Op. 113, Paris, Durand, 1919.

FRANCK, César Franck, *Les Djinns*, Paris, Enoch Frères & Costallat, No.E.F.&C. 1149, c. 1886.

LIAPOUNOV, Sergey, *12 Études d'exécution transcendante, Op. 11*, Moscovo, Muzgiz, 1947.

LISZT, Franz,

2 Légendes, S. 175, Paris, Heugel & Cie., 1866,

Le Jeux D'eaux a la Villa d'Este, Années de pèlerinage, III, S. 163, José Vianna da Motta ed., Musikalische Werke. Serie II, Band 6, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916.

MENDELSSOHN, Félix, *Ein Sommernachtstraum, Op. 61, Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke*, Serie 15, Breitkopf & Härtel, 1874-82.

MOUSSORGSKY, Modest , *Tableaux d'une exposition*, St. Petersburg, V. Bessel & Co. 1886.

RAVEL, Maurice,

Pavane pour une infante défunte, Paris, E. Demets, 1899.

Miroirs, Paris, E. Demets, 1906.

Jeux d'eau, New York, Schirmer, 1907.

Gaspard de la nuit, Paris, Durand & Fils, 1909.

Sites Auriculaires, Paris, Salabert, 1975.

Boléro, Paris, Durand & Cie., 1929.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai,

Sadko, Opera, N.A. Rimsky-Korsakov: Complete Collected Works, Moscovo, Muzgiz, 1952.

Shéhérazade, Op. 35, Moscovo, Muzgiz, 1931.

SCRIABIN, Alexander,

12 Études, Op. 8, Frankfurt, M.P. Belaieff, 1895.

Deux poèmes. Op. 32 n.1, Leipzig, M.P. Belaieff, 1904.

STRAVINSKY, Igor ,

Trois mouvements de Pétrouchka, Editions Russes de Musique, 1912.

SCHUMANN, Robert,

Waldszenen, Op. 82, Leipzig, Bartholf Senff, 1851.

Fantasie Op. 17, Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

Bunte Blätter, Op. 99, Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch,

Saisons, Op. 37a, Schirmer's Library of Musical Classics, vol. 909, New York, Schirmer, 1909.

Doumka, Op. 59, P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works, vol. 53, Moscovo, Muzgiz, 1949.

ÍNDICE ONOMÁSTICO e TEMÁTICO

Este índice contém todas as ocorrências dos nomes citados ao longo da tese (visualizados em *itálico*), quer seja no corpo do texto quer seja em nota de rodapé. Não se faz referência a nomes de editoras; nomes de autores que figuram nos títulos das obras; nomes de colectâneas e nomes dos autores que constam na bibliografia. Ao mesmo tempo, menciona os temas e conceitos principais (visualizados em letras maiúsculas).

A

Abraham-Kremer, Bruno, 11

ABSTRACCIONISMO, 285, 334, 354, 432, 622

Adamenko, Victoria, 406

Afanasyev, Alexander Nikolayevich, 392, 435, 634

Afonso, Filipa, 304

Santo Agostinho de Hipona, 50, 77, 94, 97, 106, 126, 129, 161, 181, 182, 190, 207, 208, 209, 215, 301, 307, 603, 604, 605, 608

Agostinho da Silva, 110, 245

Aivazovsky, Ivan, 219

Aksakov, Konstantin, 33, 35, 581

Albéniz, Isaac, 30, 83, 226, 227, 440, 560, 564, 565, 566, 567, 568

Al-Taei, Nasser, 555

Altdorfer, Albrecht, 337

Álvaro de Campos, 256

Alves, Pedro M.S., 184

Aman-Jean, Edmond François, 524, 526

Anaxímenes, 481

APACHES, *Société des*, 556, 557, 558, 559, 563, 644

APARÊNCIA/APARIÇÃO, FILOSOFIA DO
APARECER (em Jankélévitch) 86 –89, 173,

184, 190, 201, 300, 331, 332, 600, 614, 618

APERCEPÇÃO INTERNA, 73, 74

ARABESQUE, 432, 433, 508, 511, 512, 555, 636

Aragon, Louis, 273

Aristóteles, 37, 77, 89, 127, 133, 137, 139, 146, 147, 148, 149, 153, 159, 170, 172, 178, 188, 197, 258, 297, 298, 299, 355, 356, 595, 597, 598

ATOMISMO REFLEXIVO, 51, 52, 53, 582

Auric, Georges, 576

AVENTURA (em Jankélévitch) 179

B

Bachelard, Gaston, 23, 98, 477, 480, 507, 518, 526, 527

Badia, Denis, 518

Bakst, León, 432, 439, 569, 570

Balakirev, Mily, 15, 394, 399, 401, 402, 403, 408, 412, 414, 415, 433, 439, 508, 509, 522, 523, 538, 539, 545, 555, 559, 560, 631, 632, 633

Balla, Giacomo, 252, 253

BALLETS RUSSES, 260, 436, 439, 440, 441, 533, 559, 569, 646

Balmont, Konstantin, 216, 270
Baltrusaitis, Jurgis, 270, 616
Barasch, Moshe, 268, 314
 BARROCO, 312—320
Barthélemy-Madaule, Madeleine, 16, 74
Barthes, Roland, 263, 285
São Basílio, o Magno, 35, 580
Baudelaire, Charles-Pierre, 162, 246, 247, 251, 260, 261, 263, 266, 270, 272, 275, 407, 437, 440, 444, 454, 463, 484, 488, 495, 505, 512, 520, 526, 532, 545, 551, 557, 560, 613, 616, 618, 637, 638
Baudrillard, Jean, 283
Baumgarten, Alexander, 280
Bazille, Frédéric, 325, 622
Bazzanella, Emiliano, 11
Beckert, Cristina, 54, 105, 414
Beethoven, Ludwig van, 368, 395, 578
Beistegui, Miguel de, 28
 BELLE ÉPOQUE, 224—251
Bely, Andrei, 270, 616
Belsky, Vladimir, 423, 436
Benjamin, Walter, 246, 247, 249, 296, 297, 437, 612, 613
Berdiaeff, Nicolai, 110, 112, 122, 589, 599
Bergson, Henri, 7, 13, 15, 16, 17, 18, 23, 32, 33, 38, 41, 57, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 78, 80, 81, 86, 87, 90, 91, 94, 96, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 124, 134, 155, 163, 172, 176, 187, 188, 193, 196, 208, 209, 211, 212, 213, 224, 228, 257, 258, 262, 274, 287, 294, 295, 317, 323, 324, 365, 386, 387, 388, 408, 475, 530, 579, 584, 585, 586, 587, 588, 591, 594, 604, 608, 640
Berkeley, George, 70, 94, 95, 116, 117, 118, 119, 122, 257, 258, 279, 281, 589, 598
Berlowitz, Beatrice, 22
Bernhardt, Sarah, 495
Bernet, Rudolf, 183
Bertrand, Aloysius, 541, 545, 546, 551, 552
Bielefeldt, Heiner, 318
Bizet, Georges, 565
Blanc, Mafalda, 305
Blavatsky, Helena, 29, 401, 406
Blok, Alexander, 270, 616
Boécio, 110
Boehme, Jacob, 60, 64
Boileau, Nicolas, 82
Borges, Paulo, 166, 167
Borodin, Aleksander, 394, 508, 509, 538, 631
Bosco, Nynfa, 60, 61
Botelho, Afonso, 130, 229
Boucourechliev, André, 504
Boudin, Eugène, 344, 626
Boulanger, Nadia, 445
Boulgakov, Sergei, 20, 51, 53, 92, 93, 110, 589
Boyer, Rémi, 16
Brahms, Johannes, 237, 238, 467
Braque, Georges, 358, 359
Bréhier, Émile, 119, 149, 169, 172
Bremond, Henri, 15, 128, 274, 275
Breton, André, 271, 616
Brisebois, Marcel, 16, 17, 18
Brodskaja, Nathalia, 254
Brodsky, Isaak, 392, 630
Brueghel, Pieter (o Velho) / Brueghel, Jan (filho) 337, 338, 624
Bruhn, Siglind, 551
Bruno, Giordano, 56, 582
Bryusov, Valery, 270, 616
Buci-Glucksmann, Christine, 164, 167, 170,

202, 349, 352, 355, 356, 600

BUDISMO, 133, 163, 164, 166, 265, 401, 505, 595, 600, 626, 632

Bunge, Gabriel, 304

Burty, Philippe, 351

Buxbaum, Yitzak, 22

C

Cabballero, Carlo, 444

Caeiro, Alberto, 130, 256, 257, 260, 290, 302, 615

Caillebotte, Gustave, 248, 347

Calvocoressi, Michel-Dmitri, 543, 557

Câmara, José Manuel Bettencourt, 357

Camarassa, Anglada, 556, 646

Camões, Luiz Vaz de, 462

Carraud, Gaston, 563

Carol, Lewis, 573

Carvalho, Joaquim de, 229

Carvalho, José Carlos, 518

Carvalho, Sofia Alexandra, 11

Cavalcanti, Raissa, 521

Cavallaro, Dani, 405

Certeau, Michel de, 97, 275, 283

Cézanne, Paul, 271, 325, 347, 357, 358, 359, 360, 361, 362

Chagall, Marc, 571

Chantal, Suzanne de, 413

São Círio, 37

Chabas, Paul Emile, 546, 548

Chabrier, Emmanuel, 533, 534, 538, 539, 561, 562, 565, 646

CHARME (em Jankélévitch), 9, 10, 29, 199, 200, 201, 236, 462, 472, 482

Chateaubriand, François-René de, 381

Chestov, Léon, 14, 15, 64, 66, 67, 98, 110, 584, 589

De Chirico, Giorgio, 142, 159

Chopin, Frédéric, 7, 82, 83, 96, 217, 236, 404, 405, 423, 435, 445, 446, 447, 448, 506, 510, 511, 517, 533, 638

Clark, T.J., 284

Claudé, Camille, 547, 548

Claudé, Paul, 128, 273

Clemenceau, Georges, 347

Clemente de Alexandria, 48, 92, 119

Coimbra, Leonardo, 72, 98, 163, 229, 233, 287

Comte, Auguste, 60, 61

Constable, John, 252, 322, 325, 621

COORDENAÇÃO GNOSIOLÓGICA, 115, 592

Corot, Jean-Baptiste-Camille, 345, 346, 626

Correia, Carlos João, 36, 40, 210, 212, 303

Costa Freitas, Manuel da, 233, 281, 282

Costa, Dalila Pereira da, 413

Couperin, François, 449, 514, 533, 535, 575

Courbet, Gustave, 251, 344

CRIACIONISMO, 68—70, 72, 75, 76, 180, 181

CROMATISMO (Música), 405, 435, 530, 544, 635, 636, 643

Cui, César, 394, 631

Cummins, Linda, 510

Cunhal, Álvaro, 391

Czerny, Carl, 506

D

Damásio, António, 75, 76, 84, 210, 212

Danilevsky, Nikolay, 51

Darwin, Charles, 41, 137

Daubigny, Charles, 345, 346, 626

Daverio, John, 368, 510

Day-O'Connell, Jeremy, 507

Debussy, Claude, 7, 12, 17, 30, 33, 96, 235,

402, 409, 411, 415, 433, 438, 440, 444, 446,
 458, 460, 461, 463, 464, 468, 469, 470, 471,
 472, 477, 480, 481, 483—531, 536, 537,
 538, 540, 541, 543, 545, 549, 557, 561, 562,
 564, 565, 568, 573, 575, 576, 636, 640, 641,
 642, 643, 644, 645, 646
Degas, Edgar, 251, 263, 264, 325, 614, 622
Delacroix, Eugène, 344
Delage, Maurice, 558
Deleuze, Gilles, 133, 139, 169, 183, 260, 278,
 595, 596
Déodat de Séverac, 176, 430, 469, 485, 556,
 565, 644
Derrida, Jacques, 169, 283
Descartes, René, 73, 75, 76, 82, 104, 105,
 111, 117, 118, 126, 175, 195, 208, 260, 373
Diaguilev, Sergey, 439, 569
Dias, Isabel Matos, 356
Dilthey, Wilhelm, 223
Diógenes, o Cínico, 140
Pseudo-Dionísio, o Areopagita, 15, 50, 96,
 286, 290, 291, 292, 295, 486, 580, 619
 DISSONÂNCIA, 22, 504, 511, 520
 DIVISIONISMO, 264, 265, 268
Dobzhansky, Theodosius, 113
Dostoïevsky, Fyodor, 13, 15, 27, 33, 38, 46,
 48, 51, 301, 609, 646
Downes, Stephen, 494
Draper, Herbert James, 414, 415, 419
Dubovskoy, Nikolay, 346
Dukas, Paul, 489, 490
Dunoyer, Cecilia, 543
 DURAÇÃO (*DURÉE*), 69, 123, 209, 324,
 481, 586, 594, 602, 603, 605
Durey, Louis, 576
Dürer, Albrecht, 234, 337
Duret, Théodore, 251, 265, 325, 329

Dymond, Anne, 561

E

Ebrath, Judit, 21
Mestre Eckhart, 50, 93, 94, 190, 191, 192,
 193, 300, 301, 303, 307, 580, 599, 619, 623
Eichendorff, Joseph von, 378, 627
Elder, Bruce, 271, 483
El Greco, 311, 620
Eliade, Mircea, 40, 92, 93
Ely, Bruno, 332
Empédocles, 109, 145, 589
Epicteto, 112, 611
Enesco, Georges, 445
Eriugena, Escoto, 306
Ernst, Max, 271, 272
 ESCOLA DE BARBIZON, 345—347
Escoto, Duns, 110, 159
 ESLAVOFILIA, 34, 35, 39, 43, 44—47, 50,
 52, 54, 60, 62
Espinosa, Bento, 60, 117, 260, 291
 ETERNO-FEMININO, 251, 420, 422—424,
 466, 520, 548, 556, 634, 636, 645
Evagro Pôntico, 99
Evelyn de Morgan, 128, 129
Evdokimov, Paul, 50
 EXPERIÊNCIA, 296—301
 EXPRESSIONISMO, 255—256, 350, 358,
 533

F

FANTASIA (Música) 368, 369
Falla, Manuel de, 556, 559, 562, 563
Fantín Latour, Henri, 546, 548
Fargue, Paul, 533, 537, 556, 557, 644
Fauré, Gabriel, 7, 17, 30, 199, 411, 435,
 443—482, 484, 488, 490, 492, 493, 514,

520, 530, 532, 533, 534, 535, 538, 541, 544,
549, 550, 554, 637, 638, 639, 640, 641, 642,
644, 645

Fénelon, François, 15, 48, 162

FENOMENOLOGIA, 6, 53, 54, 65, 66, 71,
106, 156, 185, 186, 187, 190, 193, 209,
357—362, 584, 589, 597, 604

Ferry, Luc, 79

FÊTES GALANTES, 454—458, 463, 514, 574,
639

Fichte, Johann Gottlieb, 57, 59, 121

Ficino, Marsílio, 307, 312, 317

Fink, Hilary, 65

Flaubert, Gustave, 275

Florensky, Pavel, 90, 109, 110, 306, 589,
619

Florent Schmitt, 556

Florovsky, Georges, 98

Foucault, Michel, 155, 159, 169, 275, 279,
284, 355

Fra Angelico, 176

São Francisco de Assis, 312, 383, 384, 481,
542

São Francisco de Paola, 384

Franc-Nohain, 563

Fragonard, Jean Honoré, 251, 276, 278,
453, 638

Franck, César, 372, 373, 490, 563

Frank, Simeon, 52, 53, 64, 66, 107, 584

Frege, Gottlob, 149

Freud, Sigmund, 16, 20, 65, 270

Frieseke, Frederick, 327, 526, 527, 528

Fubini, Enrico, 22, 500, 510

Fuseli, Heinrich, 372

G

Gagarin, Grigory, 403

Gallé, Émile, 250

Gassendi, Pierre, 77, 78

Gauguin, Paul, 231, 232, 354

Gautier, Théophile, 245, 444, 565, 637

Gedeão, António, 177

George, Stefan, 336

Gershwin, George, 576

Gillespie, John, 508

Giotto di Bondone, 384, 385

Glinka, Mikhail, 412, 559, 560

Goethe, Johann Wolfgang von, 59, 60, 79,
119, 320, 382, 490, 579

Gogol, Nicolai, 51

Gombrich, E.H., 277, 312, 319, 339, 344,
360

Gomes, Maria Eugénia Reis, 11

(Irmãos) *Goncourt*, 538

Goss, Madeleine, 567

Goya, Francisco, 329, 330, 37, 454, 455

Gracián, Baltasar, 312, 313, 477

São Gregório de Nissa, 35, 54, 290, 295,
580

São Gregório Nanzianzeno, 35, 580

Gramont, Claudine, 269

Grandi, Giovanni, 98

Grimme, Karin, 331

Gris, Juan, 359, 561

GRUPO DOS CINCO, 394--403

Guardi, Francesco, 340, 341, 344, 352

Guide, André, 278

Guimarães, Jorge, 362

Guitry, "Sacha", 347

Gusdorf, Georges, 283,

Guy de Maupassant, 538

Guyau, Jean-Marie, 114, 386

Madame Guyon, 163

H

Habermas, Jurgen, 111
Hadot, Pierre, 17, 119, 234, 289
Hanslick, Edward, 489
Hansselmans, Marguerite, 468, 487
Hartmann, Eduard von, 139, 140
Hartmann, Victor, 437
Hawking, Stephen, 188
Haydn, Joseph, 395, 514
Heidegger, Martin, 113, 126, 143, 154, 155, 215, 216, 227, 230, 241, 332, 598, 618
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 34, 60, 65
Heinrich, Christophe, 253
Henrich, Dieter, 318
Hesíodo, 229
Hilbert, David, 190
Hiroshigue, Utagawa, 351, 352, 353
Hilton, Alison, 389
Hoffman, E.T.A., 545
Holanda, Francisco de, 306, 307, 310
Hopkins, Jeffrey, 143, 165, 166
Homero, 202, 214, 339, 414, 415, 416, 419, 608, 635
Honneger, Arthur, 576
Hokusai, Katsushika, 165, 352, 503, 547
Horácio, 244
Howat, Roy, 506
Husserl, Edmund, 54, 65, 66, 67, 134, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 201, 209, 262, 283, 358, 584, 597, 604

I

Ilyin, Ivan, 52
IMEDIATO, 22, 23, 24, 64, 67, 73, 78, 90, 91, 96, 100, 104, 106, 107, 116, 118, 121, 123, 194, 260, 264, 281, 324, 327, 386, 387,

591

INSTANTE, 174--201, 601—605
INTEGRALIDADE/INTEGRALISMO, 55, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 79, 97, 299, 583, 593, 618
ITINERANTES (*PEREDVIZHNIKI*), 344, 345, 389—392
INTUICIONISMO/INTUIÇÃO, 90--123
IMPRESSIONISMO
(Movimento Impressionista, Pintura) 244—268, 322—334, 612—615
IRREVERSÍVEL, 69, 125, 139, 177, 181, 190, 204, 205, 214, 215, 239, 241, 264, 508, 517, 519, 596, 605
Ivanov, Vyacheslav, 270, 616

J

James, William, 75, 84,
JARDIM, 40, 231, 346—350
Jimenez, Marc, 246, 251
Johnson, Graham, 444, 460, 468
Joos de Momper, 337, 338, 624
São Juan de la Cruz, 8, 9, 10, 51, 90, 163, 192, 290, 291, 292, 295, 449, 486
JUDAÍSMO, 16—21, 65, 68, 133, 134, 292, 425, 595
Jung, Carl Gustav, 93, 127, 197, 199, 200, 423, 523, 524, 525, 526, 571
Juresco, Corine, 11

K

Kaminsky, Peter, 552
Kandinsky, Wassily, 255, 354, 432
Kant, Immanuel, 34, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 71, 72, 76, 77, 111, 117, 121, 156, 157, 161, 162, 188, 197, 209, 279, 280, 317, 318, 365, 370, 371, 375, 376, 582, 586, 587,

589, 624

Kalitina, Nina, 254

Karsavina, Tamara, 570

Kaup, Monika, 313

Komiakov/Khomyakov, Aleksey, 35, 51, 52,
55, 64, 581, 582, 584

Kierkegaard, Soren, 126

Kireevsky, Ivan, 35, 51, 55, 581

Klein, Melanie, 572

Klingsor, Tristan, 556, 557

Knopff, Fernand, 218, 219

Koechlin, Charles, 445, 459

Korovin, Konstantin, 345

Krachkovky, Iosif, 348

Kramskoy, Ivan, 391, 397, 398

Kryzhitsky, Konstantin, 345, 346

Kubissa, Teresa Posada, 338

Kundera, Milan, 141, 142, 167, 255, 456

Kupka, Frantisek, 477, 478

L

Lalique, René, 250

Lalo, Édouard, 565,

Lalo, Pierre, 543, 557, 563

Laloy, Louis, 563

Lamartine, Alphonse de, 381

Lancret, Nicolas, 453

Lapoujade, David, 388

Laroche, Michel, 104, 105, 423, 425

Lascariz, Gilberto, 40, 177

Lavoisier, Antoine, 137

Leconte de Lisle, 444, 471, 472, 637

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 53, 54, 61, 82,
91, 114, 115, 118, 126, 133, 146, 147, 149,
154, 156, 172, 193, 194, 195, 582, 590, 595,
598, 605, 606

Leighton, Edmund Blair, 468, 481

Leikin, Anatole, 404

LEITMOTIV, 434, 489, 491, 492

Lenz, Maximilian, 374

Leontiev, Konstantin, 51

Lerbergue, Charles van, 464, 472, 640

Leroy, Louis, 325, 622

Leskov, Nicolai, 37, 43

Levinas, Emmanuel, 54, 105, 319

Levine, Steven Z., 247

Levinson, Jerrold, 7

Levitán, Isaac, 354, 528, 529

Lévi, Éliphas, 374

Levy-Dhurmer, Lucien, 218, 294

Lévi-Strauss, Claude, 452

Lewis, Michael, 151

Liapounov, Sergei, 15, 394, 402, 403, 408,
509, 631, 632, 633

Liebscher, Martin, 195

Lisciani-Petrini, Enrica, 11

Liszt, Franz, 17, 29, 96, 236, 369, 372, 381,
382, 383, 384, 403, 405, 427, 430, 431, 435,
447, 480, 505, 506, 509, 510, 538, 542, 543,
549, 550, 564, 575, 627, 629, 630, 635, 643,
645

Lima de Freitas, José, 134, 135, 212, 308,
314, 316, 317, 321, 532, 540

Locke, John, 118, 195

Lockspeiser, Edward, 504, 511, 512, 518

Long, Marguerite, 445, 468, 543

Longoni, Emilio, 247, 248

Lopatine, Lev Mikhailovich, 55, 57, 79

Lorrain, Claude, 82, 321, 322, 338, 339,
340, 341, 344, 353, 621, 625

Losseff, Nicky, 10, 487

Lossky, Nicolai, 53, 54, 64, 66, 67, 86, 114,
115, 120, 584, 592

Lossky, Vladimir, 45, 47, 50, 98, 99, 119,

120, 295, 300, 301

Louÿs, Pierre, 490

Louth, Andrew, 109

Lubrina, Jean-Jacques, 11

Luis, Joana Macedo, 4, 654

LUZ (PINTURA, ESCOLA DA LUZ), 302—
334, 619—623

M

Macedo, António de, 411

Maes, Francis, 409

Maeterlinck, Maurice, 287, 495, 468, 496

Maine de Biran, Pierre, 15, 73, 74, 75, 78,
408

Malebranche, Nicolas, 117, 118, 126

Maldiney, Henri, 367

Mallarmé, Stéphane, 174, 178, 246, 266,
269, 273, 275, 336, 347, 484, 489, 490, 511,
514, 520, 533, 534, 535, 545, 557, 601, 613,
616

Manet, Édouard, 251, 276, 284, 285, 325,
329, 330, 344, 350, 351, 355, 499, 565, 614,
622

Marcel, Gabriel, 245

Marques, Vasco Baptista, 12

Marinetti, Filippo, 252

Marion, Jean-Luc, 150, 151, 152

Maritain, Jacques, 307

Mauclair, Camille, 267, 540, 545

Mawer, Deborah, 571

Mazzoni, Augusto, 186

Meck, Nadezhda von, 503, 504

Melnick, Daniel, 520

MEMÓRIA, 185–188, 202–242, 606–612

Mendelssohn, Felix, 371, 372, 451

Merleau Ponty, Maurice, 260, 277, 280,
356, 357, 359, 360, 361, 362

Mesquita, António Pedro, 146

METAEMPIRIA, 5, 28, 173, 299, 300, 362,
618, 621

“METAFÍSICA DO MEIO-DIA” 28, 96, 265,
286—301

“METAFÍSICA DA MEIA-NOITE” 95—96,
286-292.

Michaux, Henri, 273

Michel, Pierre, 261

MICRO-SONS, INFRA-SONS, 513, 516, 520,
536, 646

Migliaccio, Carlo, 11

Milhaud, Darius, 430, 534, 576

Miller, Judith, 250

Miller, Richard Edward Emil, 526, 528

Millet, Jean-François, 345, 346, 626

Mirbeau, Octave, 260, 261, 329, 347

Mirmont, Jean de La Ville de, 479

Miró, Juan, 561

Misrahi, Robert, 106

MODERNIDADE, 27, 160, 242, 246, 259,
261, 263, 264, 273, 283, 329, 407, 449, 505,
530, 542, 533, 613, 614, 624, 630, 643

Monet, Claude, 165, 219, 231, 245, 251,
252, 253, 254, 255, 260, 263, 269, 325, 326,
327, 328, 329, 331, 333, 334, 336, 344, 345,
347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 357, 476,
477, 478, 485, 486, 499, 505, 512, 517, 524,
527, 529, 538, 610, 614, 617, 622, 625, 641

MODERNISMO/FUTURISMO 252, 261, 536

Montesquieu, Robert de, 444, 484

Montmollin, Isabelle de, 11, 14, 54, 55, 79,
94, 109, 241, 387

Morris, William, 250

Morisott, Berthe, 325, 622

Morrison, Simon Alexander, 270, 404, 406

MORTE, 233—242

Mouravieff, Boris, 424

Moussorgsky, Modest, 392, 393, 394, 400, 437, 438, 439, 504, 538, 539, 542, 609, 631, 645

Mozart, Wolfgang Amadeus, 176, 395, 576

Mucha, Alphonse, 49, 473, 474, 494

Müller, Benito, 121

N

Naroditskaya, Inna, 420

Nasser Al-Tae, 555

NATURPHILOSOPHIE, 43, 57, 64, 66, 252, 364, 581

Nectoux, Jean-Michel, 445, 471

Needleman, Jacob, 45

Nerval, Gérard de, 381, 454

Nesterov, Mikhail, 384, 385

Nicholls, Angus, 195

Nicolau de Cusa, 56, 300, 303, 305, 306, 582, 601, 619

Niedermeyer, Abraham Louis, 444, 445

Nietzsche, Friedrich, 41, 70, 133, 137, 138, 139, 141, 161, 178, 230, 269, 364, 370, 374, 455, 456, 520, 571, 595, 616, 629

Nijinsky, Vaslav, 570

Nivat, Georges, 18, 19, 195

Nobre, António, 228

Nomellini, Plinio, 264, 265

Nonken, Marilyn, 408

NOSTALGIA, 202—242, 606—612

Novalis, 23, 51, 58, 59, 64, 82, 95, 96, 290, 343, 364, 377, 387, 579, 627

O

Oethinger, Christopher, 364, 628

Odoevsky, Vladimir, 51

ORIENTALISMO/ORIENTE/JAPONISMO, 350-353, 431—434, 505, 507, 556

Orígenes, 92

Onfray, Michel, 51, 260, 567, 568

Orenstein, Arbie, 543, 556, 559, 574, 576

Orlan, 232

d'Orlans, Charles, 514

Osbert, Alphonse, 271, 272

Ostrovsky, Alexander, 423

P

PAGANISMO, 36, 37, 39, 44, 89, 176, 221, 250, 251, 349, 371—374, 376, 396, 398, 404, 405, 454, 471, 474, 493, 568, 569, 579—581, 629, 632,

PAISAGEM, 335—362, 623—626

Panofsky, Erwin, 229, 306, 619

Parakilas, James, 559

Parménides, 19, 68, 69, 77, 140, 141, 144, 146, 167, 201, 585

Parkinson, Louis, 313

Pascal, Blaise, 15, 95, 98, 168, 196, 236, 287, 425

Patrício, Manuel Ferreira, 72

PERCEPÇÃO, 27, 33, 43, 65, 73, 74, 79, 80—89, 91, 93, 94, 101, 102, 107, 116—120, 195, 257, 260, 261, 268, 279, 280, 317, 323, 324, 326, 356—362

Pessoa, Fernando, 80, 81, 126, 139, 202, 205, 228, 256, 283, 410, 463,

Peirce, Charles, 283

Picasso, Pablo, 358, 359, 561, 646

Píndaro, 153

Pinotti, Andrea, 358

Pissaro, Camille, 251, 346, 350, 614

Platão, 87, 109, 143, 144, 145, 146, 167, 170, 172, 175, 207, 208, 211, 234, 278, 288,

302, 308, 309, 312, 332, 355, 356, 374, 466,
476, 527, 571, 589, 595, 596, 608, 618, 619

Pleshcheyev, Aleksey, 397

Plotino, 8, 52, 93, 94, 119, 121, 154, 207,
234, 208, 287, 302, 307, 309, 312, 472, 525,
582, 608

Plutarco, 261

Pobedonostsev, Konstantin, 51

“POÈTES MAUDITS”, 246, 284, 613

PONTILHISMO, 172, 193, 264, 265, 268,
543, 605, 606

Poulenc, Francis, 534, 576

Poussin, Nicolas, 321, 322, 339, 349, 344

PRELÚDIO (Música) 510—511

PRÉ-RAFAELITAS, 251, 261, 469, 474, 479,
481, 484, 520

Prokofiev, Serguei, 216, 609

Prudhomme, Sully, 478, 640

Proudhon, Pierre Joseph, 344

Proust, Marcel, 206, 258, 259, 307, 273,
444, 463, 518, 517, 528, 615, 637

Pryzluski, Jean, 40

Q

Quadros, António, 44

R

Rachmaninov, Sergei, 15, 217, 393, 467,
609

Racine, Jean, 498

Rameau, Jean-Philippe, 505, 514

RAPSÓDIA (Música) 427—429, 431,
508, 509, 510, 511, 562—564, 635

Ratzinger, Joseph, 113

Ravel, Maurice, 7, 12, 30, 33, 96, 237, 402,
409, 411, 433, 438, 444, 445, 471, 477, 480,
484, 488, 505, 532 – 576, 644, 645, 646, 647

REALISMO MISTICO, 58, 91, 93, 105, 390,
401

Rédon, Odile, 94, 333

Régnier, Henri de, 457, 463, 533, 541, 544

Renard, Jules, 541, 557

Renoir, Auguste, 176, 251, 257, 262, 263,
269, 276, 325, 327, 328, 329, 331, 333, 340,
347, 348, 433, 491, 561, 614, 622

Repin, Ilya, 389, 390, 391, 417, 419, 630

REPRESENTAÇÃO, 275—285

Restagno, Enzo, 537

Revol, Patrick, 164

Riado, Benjamin, 192

Ribeiro, Paula Gomes, 525

Richards, Marvin, 545

Richepin, Jean, 463

Rilke, Rainer Maria, 242

Rimbaud, Arthur, 128, 242, 246, 269, 273,
468, 545, 550, 613, 616

Rimsky-Korsakov, Nicolai, 7, 15, 18, 30, 33,
96, 219, 220, 235, 392, 394, 400, 408, 409,
410—442, 462, 464, 466, 471, 480, 489, 502,
503, 509, 520, 522, 523, 538, 540, 547, 555,
556, 559, 560, 561, 564, 568, 571, 609, 631,

Rodrigues, Manuel de Jesus, 11

Rodriguez, Antonio, 128

Rodríguez, Javier Álvarez, 293

Roerich, Nicolas, 400, 401, 408, 632

Roland-Manuel, Alexis, 532, 534, 573, 574

ROMANTISMO, 364—388

Ronsard, Pierre de, 453, 638

Rosen, Charles, 368, 510

Rosenberg, Roy, 105

Rosset, Clément, 11

Rossetti, Dante Gabriel, 520, 521

Roublev/Rublev, Andrei, 217, 309, 311

Rougemont, Denis de, 235

Rousseau, Théodore, 345, 626

Rozanov, Vasily, 110

Rubens, Peter Paul, 276, 312, 620

Rubin, James H., 265, 267

Rubinstein, Anton, 412

Rubinstein, Ida, 565

S

Safra, Gilberto, 37

Sagot, Jacques, 382

Saint-Exupéry, Antoine de, 42

Saint-Saëns, Camille, 445, 463, 467, 471, 490, 545, 638, 642

Samain, Albert, 269, 444, 616

Santucci, Giuseppina, 10, 11

Sartorio, Giulio Aristide, 520, 521

Satie, Érik, 7, 96, 176, 446, 483, 533, 538, 576

São Serafim de Sarov, 42, 43, 310, 384

Schelling, Friedrich, 15, 51, 56, 57, 60, 64, 66, 68, 77, 78, 95, 96, 115, 122, 127, 169, 229, 240, 364, 365, 387, 408, 411, 579, 585, 592, 628, 632,

Schikaneder, Jakob, 93, 94

Schlegel, Friedrich, 51, 58, 63, 95, 96, 290, 364, 377, 387

Schneider, Marcel, 488, 499

Schoenberg, Arnold, 504, 566

Schopenhauer, Arthur, 29, 56, 61, 108, 114, 138, 183

Schumann, Robert, 29, 96, 367, 368, 369, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 445, 446, 449, 457, 458, 558, 627, 628, 629, 639

Schutz, Alfred, 186

Scriabin, Alexander, 15, 82, 83, 392, 404, 405, 406, 407, 408, 426, 467, 504, 509, 510, 616, 632, 633, 635

SELBZTRANSZENDANZ, 160, 367

SENSACIONISMO, 79, 80, 81, 107, 262, 361, 579

Sequeira Costa, Carlos Couto, 8, 126, 130, 252, 260, 277, 282, 292, 307, 310, 311, 336, 339, 341, 357, 525

Serrão, Adriana Veríssimo, 342

Serov, Valentin, 345

São Sergius de Radonezh, 384

Sève, Bernard, 298

Seurat, Georges, 192, 193, 263, 265, 329, 611

Shakespeare, William, 133, 319, 371, 382

Shishkin, Ivan, 39, 40, 345

Sholem, Gersham, 134

Shûichi, Katô 134

Silva, Carlos H. do C., 104

Silvestre, Armand, 267

Silvermann, Debora, 471

SIMBOLISMO, 269—285, 404—408, 615—618

Simmel, Georg, 13, 15, 18, 29, 33, 57, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 75, 77, 79, 81, 86, 87, 94, 107, 108, 109, 122, 142, 156, 157, 160, 199, 200, 201, 241, 255, 319, 320, 323, 335, 336, 342, 343, 361, 365, 367, 369, 370, 380, 386, 388, 530, 579, 584, 585, 586, 587, 591, 594, 596, 598, 600, 620, 621, 623, 624, 627, 628, 629

Sion, Claude, 273

SIMPATIA, 21, 23, 42, 53, 89, 91, 100, 107—109, 114—116, 199, 336, 387, 588, 589, 591, 592, 600, 623

Sisley, Alfred, 251, 325, 327, 346, 614, 622

Skovoroda, Grigory, 50

Slettene, Randall, 359

Smith, David Woodruff, 190

Soares, Bernardo, 202, 205
SOBORNOST, 21, 43, 51—54, 91, 102, 109, 343, 581, 582, 589, 606
Soloviev, Vladimir, 14, 15, 33, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 79, 86, 88, 155, 299, 308, 309, 357, 369, 408, 582, 583, 584, 587, 589, 618
Sordes, Paul, 557
Sorolla y Bastida, Joaquin, 417, 418
Sousa Dias, 246
Spidlík, Tomás, 43, 90, 106, 120, 121
Staehler, Tanja, 151
Stanhope, John Roddam Spencer, 468, 469
Stassov, Vladimir, 107, 389, 392, 394, 399, 400, 413, 414, 630, 645
Stein, Edith, 53, 298
Stelarc, 232
Stevens, Alfred, 351
STIMMUNG, 201, 335—337, 342—344, 624, 625
Strakhov, Nikolay, 51
Stravinsky, Igor, 398, 400, 417, 428, 429, 430, 436, 489, 504, 533, 632, 635, 643
Suarès, André, 543, 566
Suarès, Guy, 11, 35, 134, 458
Sugano, Marian Zwerling, 266

T

Tailleferre, Germaine, 576
Taine, Hippolyte, 381
Tales de Mileto, 37, 475, 481
Tanizaki, Jun'ichirō, 302
Tarbell, Edmund Charles, 328
Tarkovsky, Andrei, 216, 219, 309, 609
Tchaikovsky, Piotr Ilitch, 5, 18, 217, 394, 395, 396, 397, 398, 408, 422, 439, 445, 454, 479, 504, 539, 609, 631, 633, 636,

Tchekov, Anton, 231, 610,
Tchitchérine, 55, 57, 58, 79
Teilhard de Chardin, 41, 113, 114, 122, 380
TEMPO/TEMPORALIDADE, 133—173
Santa Teresa de Jesus (d'Ávila) 163, 274, 295, 299, 300, 469
Teixeira de Pascoaes, 130, 229, 375
Thiollier, Jean-François, 393
Tolstoy, Leon, 14, 15, 18, 33, 46, 56, 194, 195, 220, 224, 240, 260, 392, 538, 646,
São Tomás de Aquino, 50, 110, 299, 302, 307, 620
Toullouse-Lautrec, Henri, 284
Tresmontant, Claude, 69, 70
Troubetskoï, Sergei, 52, 55, 57, 58
Turner, William, 252, 253, 322, 325, 326, 333, 324, 621
Tyutchev, Fyodor Ivanovitch
(Fédor Ivanovitch Tiouttchev), 51, 291

U

Umbelino, Luis António, 74

V

Valckborch, Lucas van, 337, 624
Valéry, Paul, 269, 273, 275, 532, 616
Van Gogh, Vicent, 129, 165, 329, 350, 351, 354, 355, 358, 361, 497, 498
Vasnetsov, Viktor, 392, 630
Vaz, Armindo dos Santos, 134
VEDUTISMO/VEDUTA, 339—341, 360, 625
Vélazquez, Diego 277, 278, 279
Vélitchkovsky, Païssi, 46
Vereshchagin, Vasily, 235, 399, 400, 408, 632
Verlaine, Paul, 29, 246, 269, 275, 443, 444, 449, 454, 455, 456, 457, 458, 461, 462, 467,

472, 484, 488, 515, 518, 613, 616, 637

Vernadsky, Vladimir, 113

Verzosa, Noel Orillo, 490

Vial, Marie-Paule, 332

São Victor, Ricardo, 110

Victor Hugo, 372, 380, 444, 445, 627, 629, 637

Vieira de Almeida, 118

Villiers de l'Isle-Adam, 463

Villon, François, 514, 550

Vinci, Leonardo da, 306, 312, 315

Viñes, Ricardo, 545, 556, 557, 559, 644, 646

VITALISMO, 29, 32, 33, 57, 63—70, 78—80

Vizzardelli, Silvia, 11

Volkov, Solomon, 399

Vuillermoz, Émile, 445

W

Wagner, Richard, 235, 434, 435, 446, 452, 455, 488, 489, 490, 491, 492, 536, 563, 635, 636, 641, 642, 643

Waterhouse, John William, 520, 521

Watteau, Jean Antoine, 251, 453, 454, 455, 457, 458, 461, 462, 638

Weyl, Hermann, 189

Whistler, James, 351, 511

Wieck, Clara, 368, 378

Wittgenstein, Ludwig, 150, 283, 575

Wittgenstein, Paul, 575

Wolff, Christian, 34

Wyss, André, 128

Y

Yaroshenko, Nicolai, 325, 326

Z

Zacchini, Simone, 15, 34, 65, 367, 409, 480

Zenão de Eleia, 68, 140

Zenkovsky, Basile, 695

Zilles, Urbano, 41

Zóla, Émile, 246, 275, 329, 351 538, 614

Zoroastro, 292